GESCHICHTE DER KUNST

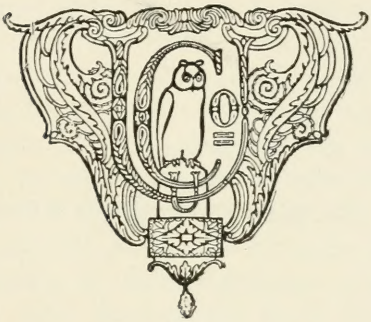
MAX OSBORN

Geschichte der Kunst

Geschichte der Kunst

Eine kurzgefaßte Darstellung ihrer Hauptepochen von Max Osborn

Sechstes bis zehntes Tausend



1912
Berlin-Wien
Ullstein & Co

Copyright 1909 by Ullstein & Co

300
08

Vorwort

Dies Buch möchte eine Einführung in die Geschichte der Kunst bieten. Der Plan, der ihm zugrunde liegt, ist so entworfen, daß es vor allem dem Bedürfnis des deutschen Lesers unserer Tage entgegenkommt, der den Wunsch hat, einen Überblick über die Taten und Schicksale der bildenden Künste zu gewinnen, um mit solchem Rüstzeug zugleich zu einer Orientierung in der Kunstbewegung der jüngsten Zeit, zu einem Erkennen ihrer Bedingungen und Triebkräfte vorzurücken. Infolgedessen wurde der Schwerpunkt der Darstellung in die Analyse der allgemeinen Entwicklung, in die Schilderung der Hauptepochen und des Wirkens ihrer führenden Meister verlegt und dem neunzehnten Jahrhundert ein Raum angewiesen, den ihm die strengste historische Gerechtigkeit in der Weltgeschichte der Kunst freilich nicht zubilligen könnte. Ich hoffe, daß die praktische Brauchbarkeit des Buches die prinzipiellen Bedenken gegen diese eigenmächtige Anordnung und Verteilung des Stoffes zerstreuen möge.

In den beiden letzten Kapiteln bin ich in der Disposition des weitschichtigen Materials wie in der Gesamtauffassung den Grundzügen gefolgt, die sich mir bei meiner Bearbeitung des fünften Bandes von Anton Springers „Handbuch der Kunstgeschichte" (Verlag von E. A. Seemann, Leipzig) für die ausführliche Beschreibung des Zeitabschnitts seit 1850 ergeben haben.

Max Osborn

Inhaltsübersicht

Seite

I. Anfänge der Kunst 1-16

Wesen der Kunst. Prähistorische Kunst. Die Kunst primitiver Völker. Aegypter, Babylonier, Assyrer, Perser, Semiten

II. Die Antike 17-42

Griechenland: Mykenische und kretische Kunst. Dorische und ionische Architektur. Die Zeit des Perikles. Plastik (Myron, Phidias, Polykleitos, Skopas, Lysippos). Malerei (Vasenkunst, Polygnot, Zeuxis, Apelles, Mosaikmalerei). Rom: Etruskische und römische Baukunst (Gewölbebau), Plastik und Malerei

III. Die Zeit des Uebergangs 43-56

Altchristliche Kunst. Byzantinische Kunst. Die Kunst des Islam. Karolingische Kunst

IV. Das Mittelalter 57-90

Romanische Baukunst in Deutschland, Italien, Frankreich und England. Romanische Plastik. Die Epoche der Gotik: Kirchen- und Profanbauten (Frankreich, Deutschland, Niederlande, England, Italien). Plastik und Malerei

V. Die Frührenaissance 91-142

Italien. Niccolo Pisano und Giotto. Die Kunst von Florenz (Architektur: Brunelleschi und seine Nachfolger; Skulptur: Ghiberti, Donatello, die Robbia, Verrocchio. Malerei: Masaccio, Fra Angelico, Botticelli). Die Kunst im übrigen Italien (Umbrische Schule, Mantegna, Venezianer). Die nordische Kunst des 15. Jahrhunderts: Altniederländische Malerei (die Brüder van Eyk und ihre Schule), Holländer, Franzosen, Altdeutsche Schulen (Oberdeutschland, Schongauer, Köln und die Niederdeutschen). Holzschnitt und Kupferstich

VI. Die Hochrenaissance 143-204

Italien. Bramante. Palladio. Plastik. Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffael. Correggio, die Venezianer (Tizian). Die Hochrenaissance im Norden. Niederländische Kunst. Deutschland: Architektur; Dürer, Lukas Cranach, Holbein, Grünewald. Plastik (Peter Vischer). Kunstgewerbe

Seite

VII. Barock 205-256

Stilwandlungen. Italien: Architektur und Plastik (Bernini). Malerei (Caravaggio). Die vlämische Malerei (Rubens, van Dyck). Holland (Frans Hals, Rembrandt). Spanien (Greco, Ribera, Velazquez, Murillo). Frankreich: Architektur und Kunstgewerbe, Malerei (Poussin, Claude Lorrain). Deutschland: Schlüter, Malerei (Elsheimer)

VIII. Das achtzehnte Jahrhundert 257-286

Das Rokoko. Porzellan. Baukunst und Innenarchitektur. Französische Malerei (Watteau). Italien. Deutschland: Architektur (Würzburg, Wien, Dresden, Berlin). Plastik und Malerei. England: Hogarth, Reynolds, Gainsborough

IX. Klassizismus, Romantik und historische Kunst 287-334

Wiederaufleben der Antike. Architektur: in Frankreich, England, Dänemark. Innendekoration und Kunstgewerbe. Die Plastik (Canova, Thorwaldsen, Schadow, Rauch). Klassizistische Malerei in Deutschland (Carstens). In Frankreich (David, Ingres). Romantisch-historische Baukunst. Romantische Malerei: In Deutschland (Nazarener, Cornelius, Düsseldorfer, Rethel, Schwind). In Frankreich (Delacroix). Geschichtsmalerei in Belgien, Frankreich und Deutschland. Die Plastik in Frankreich und Deutschland

X. Die Eroberung des modernen Lebens 335-374

Die Ueberwindung des Klassizismus und der Romantik. England (Constable, Turner, die Präraffaeliten). Frankreich (die Fontainebleauer, Millet, Courbet). Deutschland: Nebenströmungen in den einzelnen Kunstzentren, Menzel, Genremalerei, die koloristische Bewegung, Leibl. Andere Länder

XI. Die jüngste Zeit 375-451

Allgemeine Charakteristik. Die Impressionisten. Frankreich (Manet). Deutschland (Liebermann, Uhde und ihr Kreis). Die moderne Malerei in den andern Ländern. Neuromantische Gegenströmungen. Frankreich (Puvis de Chavannes, Moreau). Deutschland (Böcklin, Feuerbach, Marées, Thoma, Klinger). Jüngste Tendenzen (Cézanne und seine Wirkung). Plastik: die Franzosen (Rodin), die Deutschen (Hildebrand), neue Ziele (Maillol). Die Baukunst. Das Kunstgewerbe

Waffen und Geräte der Eisenzeit aus Oesterreich. Originale im k. k. Naturhist. Hofmuseum zu Wien

I

Anfänge der Kunst

Die Geschichte der Kunst ist die Geschichte der Menschheit. Oder besser: sie ist ein Extrakt der Menschheitsgeschichte, ist die Summe des Höchsten, Freiesten und Besten, was die Kinder der Erde seit ihrem Erwachen aus tierhafter Urdämmerung geleistet und geschaffen haben. Ein Sonnenspiegel, in dem sich alle Strahlen ihrer vieltausendjährigen Entwicklung sammeln; ein gesteigertes Abbild ihres Werdens und ihrer Schicksale; ein gewaltiges Reservoir, in dem die Ströme ihrer physischen und geistigen, ihrer nationalen und sozialen Existenz, ihrer gesamten Kultur geläutert zusammenfließen.

Wir umfassen mit dem Begriff der „bildenden Künste" vor allem die reifsten Taten des menschlichen Formen- und Farbensinnes, wie sie in der Architektur und der Plastik, in der Malerei und dem edlen Kunsthandwerk zutage treten. In Wahrheit aber ist alles, was Menschenhand jemals geschaffen hat, diesem Begriffe unterworfen: es gibt nichts Gefertigtes und Gearbeitetes, das nicht in irgendeiner Beziehung zu den Gesetzen der ästhetischen Anschauung stände. Denn diese Form der Weltbetrachtung ist dem Menschen von allem Anfang an vertraut. Der Kosmos, in dem wir leben, ist uns nicht allein ein Produkt von Kräften und Gesetzen; wir empfinden ihn in unsern schönsten und reinsten Stunden, in denen sich unser

Menschentum zum höchsten Bewußtsein steigert, nicht als etwas, das verstandesmäßig zu fassen wäre, sondern als die Schöpfung einer geheimnisvoll waltenden Urkraft, als ein unbegreifliches Kunstwerk der Natur. In den Werken der menschlichen Kunst, in den Schöpfungen unserer Brüder, glauben wir einen Abglanz dieser schöpferischen Kraft der Natur zu bewundern, und wir genießen im Betrachten ihrer Werke intensiver als sonst das beglückende, emporhebende Gefühl des Zusammenhangs zwischen uns und der Unendlichkeit, in die wir gesetzt sind. Doch es hat nie und nirgends Menschen gegeben, die nicht in sich mehr oder weniger bewußt ein tiefes Bedürfnis nach dem ahnungsvollen Gefühl dieses Zusammenhangs empfunden hätten, das uns die Kunst vermittelt. Wir wissen heute, daß das Verlangen nach Kunst zu den Urtrieben unseres Geschlechts gehört. In dem Augenblick, da die primitiven Völker begannen, sich Geräte zu schaffen, haben sie auch schon die instinktive Lust verspürt, diese Dinge zu verzieren, sie nicht nur brauchbar, sondern zugleich auch dem Auge angenehm herzustellen, sei es durch eine gefällige Linie der Form, sei es durch eine mit ungeübter Hand eingeritzte Zeichnung, einen ornamentalen oder figürlichen Schmuck kindlichster Art.

Die Forschung aber ist noch weiter zurückgegangen. Sie hat im Leben der Natur, im Dasein der Tiere, im Werden der Blumen ästhetische Gesetze erkannt. Sie betrachtet die wechselnde Schönheit der Blüten, den unerschöpflichen Reichtum an Farbenharmonien im Reiche der Schmetterlinge, sinnt der seltsamen Naturgewalt nach, die die Falter dazu treibt, ihre Paarung dem Willen der Schönheit zu unterwerfen, daß immer neue, überraschende Farbenzusammenstellungen entstehen, und die Insekten bestimmt, als Gärtner, als Meister der Zuchtwahl zu walten und den Blütenstaub erlesener Exemplare zu anderen, mit gleicher Sorgfalt ausgewählten hinüberzutragen.

Bisonrind und Wildschwein
Diluviale Tierfresken in der Höhle von Altamira (Spanien)

Sie erkennt in nungsbauten der Baukunst der Tiere, so der Insekten, der Bienen, der Ameisen und vor allem der Termiten Afrikas, deren kegelförmige, gekuppelte Woh- Staunen erregen, dann der Nagetiere und der Vögel, unter denen der indische Webervogel und der australische Laubenvogel bis zu menschen-

ähnlichen Gebilden aufsteigen, ganze Systeme von Raum- und Konstruktionsgedanken. Sie erblickt in zahllosen Erscheinungen des Mineralreiches und des Pflanzenreiches, in den Formen der Kristalle und der Schneeflocken, in der symmetrischen und regelmäßigen Bildung der Blätter und Blütenkelche, in den Zierformen der niederen Tierwelt Vorbilder des geometrischen Ornaments, das die Menschheit übernahm. Die Wissenschaft hat aufgehört, sich angesichts dieser Phänomene mit einer Berufung auf den Zufall zufrieden zu geben. Sie ahnt hier tief im Innersten verborgen ein ästhetisches „Müssen", eine unbewußt wirkende Naturkraft, und vor ihrem Auge beginnen sich großartige und bedeutungsvolle Zusammenhänge zwischen diesem unbewußten Triebe und der zum Bewußtsein erwachten ästhetischen Empfindung des Menschen zu enthüllen. Wie in der Natur neben dem Zweckmäßigen sofort auch das Schöne waltet, so ist dem Menschen allenthalben neben dem Trieb zur Ernährung, zur Fortpflanzung, zur Lebenserhaltung die Sehnsucht nach Ordnung und Schönheit als tief in seinem Wesen wurzelndes Daseinselement eingepflanzt.

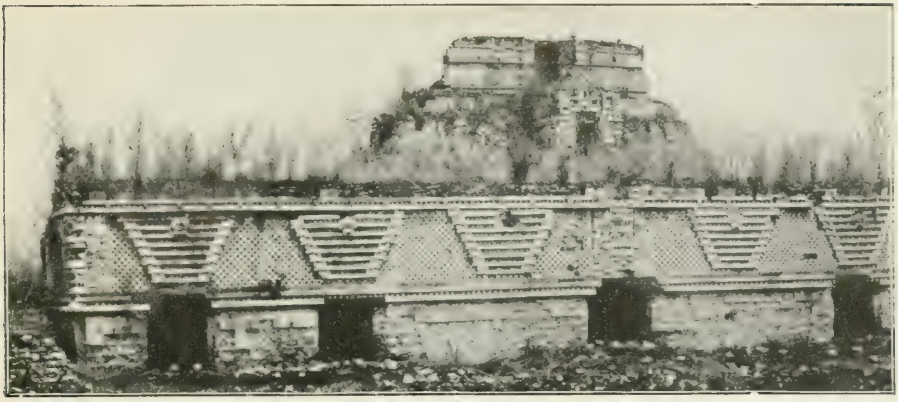
Buschmann-Malerei aus dem Herschel-Distrikt
Ein Buschmann als Strauß verkleidet beschleicht eine Straußenherde

Die Anthropologie ist bei ihren Forschungen, so weit sie auch zurückreichen, niemals auf Zeugnisse von menschlichen Erdbewohnern gestoßen, ohne zugleich Beweise eines primitiven künstlerischen Strebens zu entdecken. In der älteren Steinzeit, der sogenannten „paläolithischen Epoche", die Zehntausende von Jahren hinter uns liegen mag, da der Mensch als Jäger und Fischer lebte, in Höhlen und unter Felsvorsprüngen Schutz suchte und sich mit Tierfellen bekleidete, begegnen uns bereits die ersten Regungen eines künstlerischen Wollens, roh geschlagene Steinwerkzeuge, aber auch schon zum Zweck des Schmuckes durchbohrte und zu Ketten aneinandergereihte Stücke aus Stein, Horn, Knochen, Tierzähnen und Muscheln; begegnen uns an den Wänden der Höhlen wie an den Resten von Waffen, Trophäen und Werkzeugen Tierdarstellungen, Versuche der Nachahmung menschlicher Gestalt und Anfänge der linearen Ornamentik. In der jüngeren Steinzeit, der „neolithischen Epoche", da neben Jagd und Fischfang langsam auch Viehzucht und Ackerbau traten, beobachten wir eine bedeutsame Entwicklung

der Kunstfertigkeit in den nun bereits polierten steinernen Waffen und Gerätschaften, in den Schmuckstücken aus Bernstein, in den vorgeschichtlichen Pfahlbauten, die schon ein sinnvolles Ebenmaß des Grundrisses aufweisen, in den aus mächtigen Steinen zusammengefügten „megalithischen" Grabstätten: den Hünengräbern, den freistehenden Grabbauten der „Dolmen", den Erinnerungs- und Denkmalen aus Steinen, jenen primitiven Urbildern aller monumentalen Kunst — man nennt sie „Menhirs" oder „Cromlechs", bei denen Denksteine dieser Art in ganzen Kreisen angeordnet sind —, ferner in Menschen- und Tiergestalten, die gegen die ältere Steinzeit einen Fortschritt darstellen, und in den ältesten Erzeugnissen der Töpferei. Die erste Metallzeit, die Epoche, da die aus Kupfer und Zinn gemischte Bronze vor allem herrschte, löst, etwa zu Beginn des zweiten Jahrtausends vor Christus, die Periode der Steinzeit ab. Aus Bronze, oder aus „Erz", wie man zu sagen liebt, erscheinen nun Waffen und Werkzeuge und Schmuckstücke von erstaunlicher Fertigkeit und Feinheit, namentlich Schwerter und Schilde, Messer und Fibeln, Gefäße und Urnen von bewundernswerter Mannigfaltigkeit der Formen und der Ziergebilde. Zugleich macht die megalithische Bauweise aus unbehauenen oder kaum behauenen riesenhaften Steinblöcken eine Entwicklung und einen Fortschritt durch, und das berühmte „Stonehenge" auf Salisbury in Süd-England, die machtvollen Trümmer eines im Kreise angelegten Baudenkmals (in dem man einen Sonnentempel erblicken wollte), liefert den Beweis dafür, zu welcher Kraft des monumentalen Ausdrucks die Raumphantasie bereits emporgestiegen war.

Bildwerk von Negern aus Benin (Westafrika)

Bildwerk von Negern aus Benin (Westafrika)



Mexikanische Palastruine. Nach Désiré Charnay, Paris 1862

Das gleiche Schauspiel wie diese Urentwicklung der menschlichen Kunstäußerungen bieten uns die Arbeiten der Natur- und Halbkulturvölker aus den Zeiten vor ihrer Berührung mit der Kultur des Abend- und Morgenlandes. Eine bedeutungsvolle Parallele zeigt sich: die niederen Naturvölker, die als Jäger und Fischer dahinleben, entsprechen auch in ihrer Zierkunst und Schmuckfertigkeit durchaus der Art der älteren Steinzeit; so die Australier, die Buschmänner Südafrikas und die Eskimos im hohen Norden. Die Melanesier dagegen, besonders die Völkerschaften von Neu-Guinea, die noch der Menschenfresserei ergeben sind, die Mikronesier und Polynesier sowie die Indianer Amerikas führen auf eine Stufe, die in der Kunsttätigkeit den vorgeschichtlichen Völkern der jüngeren Steinzeit entspricht. Die Malaien und die Neger Afrikas zeigen schon ein Wissen von Metall- und Bronze-Bearbeitung; ja, wie besonders die Leute von Benin nördlich der Goldküste, eine vorzügliche Kenntnis der Gußtechnik, und die altamerikanischen Kulturvölker der Tolteken und Azteken in Mexiko und der Peruaner im Süden führen bereits in ihren grandiosen Tempeln und Palästen, vor allem aber auch in ihrer Bildnerei unmittelbar an die Schwelle der ältesten Kulturen, deren Werke nun die Kunstgeschichte der Menschheit aus Tasten

Feuersteinmesser aus Mexiko mit männlicher Figur als Griff. Nach Anton Peñafiel

Ägyptische Sphinx mit Hieroglyphenaufschrift. Original im Louvre zu Paris

und Versuchen, aus Sehnsucht und primitiven Anfängen, aus kindlicher oder wirrer und überladener Phantastik zu klaren, gereiften und hoheitsvollen Schöpfungen emporführen.

Aus den verstreuten Schmuckgebilden der Urvölker erheben sich schon Jahrtausende vor dem Beginn der christlichen Zeitrechnung bewußte Kunstschöpfungen asiatischer und afrikanischer Nationen zu ragender Höhe. Die Götteranbetung, die Verehrung der Könige und Heroen und der Kultus der Toten, deren abgeschiedene Seelen man in das dunkle Reich des Unbegreiflichen begleiten möchte, sind die Triebkräfte der künstlerischen Betätigung. Aus der schützenden Behausung der Menschen, die zuerst an einem praktischen Werke für die Zwecke des täglichen Lebens Vorstellungen von Raumverhältnissen lehrte und das Schmuckbedürfnis anregte, entwickeln sich die ältesten Phantasieschöpfungen in dauerndem Material. Die Baukunst steht an der Spitze, und da der naive Mensch sich Dinge, die auf seine Verehrung und Bewunderung rechnen, vor allem in räumlich großem Maßstabe denkt, so schwelgt er im Auftürmen von großen Massen und findet dabei unmittelbar Urgesetze der ästhetischen Wirkung. Der Begriff des Monumentalen hat bei keinem Volke jemals tieferes Verständnis gefunden als bei den Aegyptern, deren Schöpfungen die Kunstgeschichte der Menschheit eröffnen. Die Forschung hat erst in den letzten Jahrzehnten die engen Zusammenhänge aufgedeckt, die zwischen der ägyptischen und der griechischen Kunst herrschen, und die Anregungen nachgewiesen, die das europäische Volk von den Bewohnern des Nillandes empfangen hat, ohne deren bahnbrechende Vorarbeit die glor-

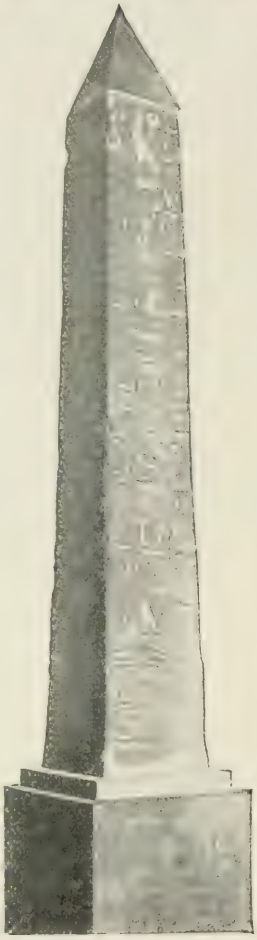
Die große Pyramide des Cheops beim Dorfe Gizeh in Ägypten. Phot. Littauer

reiche Kunst von Hellas nicht zu denken wäre. Und eine Zeit wie die unsere, da die Völker der alten und neuen Welt nach einer festen Abgrenzung und Konsolidierung ihrer nationalen Staatengebilde stärker als seit Jahrhunderten das Bedürfnis nach monumentalen Symbolen ihrer Taten und ihres Ruhmes empfinden, sieht mit doppelter Ehrfurcht zu jenen erstaunlichen Gebilden empor, deren majestätische Reste und Trümmer uns noch heute von der Größe und der Macht des Aegypterreiches Kunde geben. Im Anfang des dritten Jahrtausends vor Christi Geburt, in den Zeiten der vierten Dynastie, die ihren Königssitz in Memphis hatte, wuchsen die Pyramiden von Gizeh auf, diese gewaltigen Despoten-Grabdenkmäler des Cheops, des Chephren und des Mykerinos, von Menschenhand getürmte Nachahmungen natürlicher Berge, in terrassenförmigem viereckigen Stufenbau aus Quadern sich erhebend, der, in bestimmter Flächenneigung sich verjüngend, zu einer Spitze emporstrebt und von Granitplatten bekleidet ist. 145 Meter hoch und an der Basis 233 Meter breit, grüßt die Pyramide des Cheops nun fast fünftausend Jahre lang weithin in die lybische Wüste. Das einfachste System von Flächen und Linien ist die Grundlage dieser ungeheuren Gebilde, die wie ein Stück stilisierter Natur mit dem Erdboden verwachsen sind. Und wie die Königsgräber, wie die Mastaba, die Gräber der Vor-

nehmen, die in ihrer Nähe errichtet wurden, suchte auch der kolossale Sphinx, dieser gewaltige Löwenleib mit einem Männerhaupte, der als Königsbild aus einem Felsen gehämmert wurde, die monumentale Hoheit vor allem durch Größe, Raumwirkung, mehr auf architektonischem als auf plastischem Wege.

Die Aegypter verstanden es wohl, daß die Baukunst weit eher als die Skulptur, die ihrem Wesen nach die Beziehungen der Einzelformen zueinander sucht, imstande ist, ragende Wahrzeichen zu schaffen.

Das Ende des dritten Jahrtausends etwa, unter der zwölften und dreizehnten Dynastie, bedeutet dann eine zweite Glanzepoche des ägyptischen Reiches und seiner Kunst. Die schlanken Obelisken erscheinen, schon eine entwickeltere und aus einem verfeinerten Empfinden geborene Form des Denkmals, jene viereckigen Einzelsäulen aus einem einzigen gewaltigen Steinblock mit der pyramidenförmig auslaufenden Spitze, dessen Flächen mit Inschriften bedeckt sind. Von den Obelisken geht es in gerader Linie hinüber zu den ältesten ägyptischen Säulen, die später den Griechen den entscheidenden Anstoß zu ihrer Säulenarchitektur gegeben haben. Der alte Tragbalken, der wohl ursprünglich aus Holz war, wird nun, unbeschadet seiner Bedeutung in der Konstruktion des Bauwerks, mit künstlerischem Schmuck versehen. Die Gräber von Beni-Hassan in Mittel-Aegypten zeigen schon in den Vorhallen der Totenkammern die ernste Würde der ersten Säulenform. Und in der dritten Epoche der Kunst des Nilreiches, um die Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr., da Theben die Hauptstadt des Reiches wird, und da der Bau der Tempel beginnt, wird das Motiv der Säule immer weiter und reicher ausgestaltet. Aus dem viereckigen Pfeiler entwickelt sich nun die vielkantige Säule, deren Flächen rundlich vertieft, kanneliert werden. Die einfache quadratische Platte, die an ihrem oberen Ende das Quergebälk stützend trägt, erfährt eine phantastische Wandlung. Die heimischen Pflanzen des Lotos, der Palme, des Papyros werden benutzt, um durch gedrängte stilisierte Blättermassen jene Spitze des Schafts zu schmücken und zugleich durch die Windungen dieser in die Sprache der Kunst übertragenen Pflanzenbildungen die Druckwirkung des lastenden Gemäuers auszudrücken: das Kapitäl entsteht, das den Griechen als Vorbild



Obelisk Ramses' II. in Athribis (Ägypten)

Die Ruinen des „Kiosk" auf der Insel Philae in Ober-Ägypten. Nach Lyons

diente, in der älteren Zeit der hellenischen Kunst zu selbständigen Neubildungen führte, in der korinthischen Säule aber klar und deutlich den unmittelbaren Anschluß an die afrikanischen Muster verrät. Auch übertreibende Entartungen finden wir schon an diesen besonders bedachten Schmuckteilen der Gebäude bei den Aegyptern, wenn in späterer Zeit Köpfe das Kapitäl zieren und so immer mehr den statischen Sinn der Säule als Tragglied in den Hintergrund drängen.

Die Säulen aber sind nur ein Detail des Tempel-Typus, der sich jetzt ausbreitet. Erst im Innern empfangen sie den Gläubigen, der sich der Gottheit naht, wie ein stilisierter heiliger Hain den mächtigen Saal füllend, den er betritt. Von außen bleibt die architektonische Massenwirkung völlig auf sich selbst angewiesen. Große stumme Flächen, ohne Oeffnungen und Fenstereinschnitte, bedeckt nur mit dem bunten, geheimnisvollen Zierwerk der Hieroglyphen, das rein ornamental, teppichartig wirkt, umgrenzen den Bau, in jener feierlichen Neigung nach innen aufsteigend, deren Wirkung man bei den Grabdenkmälern erprobt hatte. Zwischen drohenden Pylonen lädt das Tor zum Eintritt, und durch den offenen Vorhof und durch jene Säulenhalle gelangt der Besucher jetzt all-

mählich durch Kammern und Gänge in das Allerheiligste, wo das ungeheure Bildnis des Gottes mit der unerschütterlichen Ruhe des Ueberirdischen ihn anblickt. Sphinxkolosse und Obelisken bezeichneten dem Nahenden schon von weitem die Nähe des Heiligtums, wie in Luxor oder bei dem grandiosen Ammontempel von Karnak. Und noch bis weit in die spätere Zeit hinein, bis ins vierte Jahrhundert v. Chr., da die Ptolemäer in Aegypten herrschten und bereits griechische Einflüsse von Europa her eindrangen, erhält sich (so in den Architekturen der Nilinsel Philä bei Assuan: in dem Tempel der Isis und in dem rechteckigen Säulenbau des „Kiosk") trotz fremden Elementen in der Säulenbildung in der Betonung der imposanten Flächen, in der Fügung des Gebälks, in dem kräftigen Hohlkehlengesims, das die Fassade krönt, die alte nationale Bauweise.

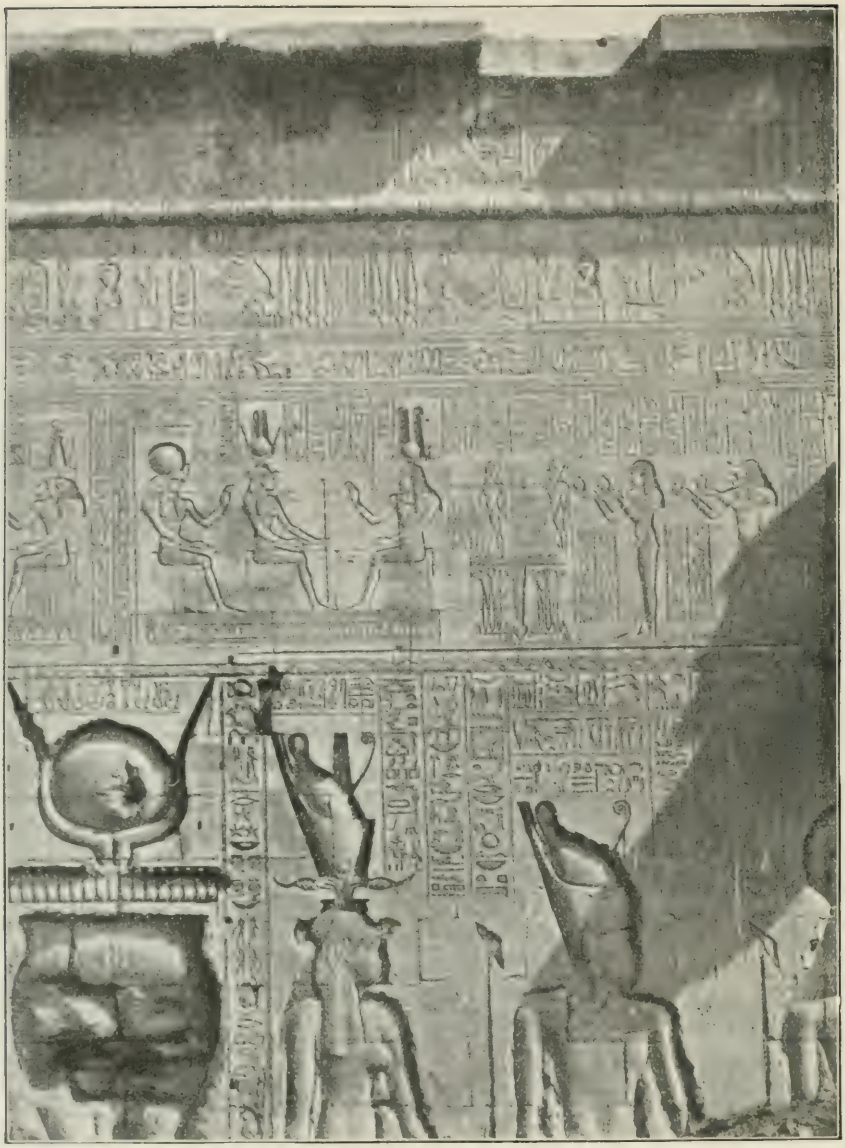
Sogenannte Memnonssäule bei Theben (Ägypten)
Aus der Mitte des 2. Jahrtausends vor Christus. Phot. Lallauer

Zugleich aber steigt in Aegypten auch zum erstenmal in der Geschichte der Menschheit die Plastik zu bedeutenden Schöpfungen auf. Die Bauwerke führten von selbst zu der Anwendung von Reliefschmuck, der flach aus der vertieften Wand herausgeschnitten ward, und dessen scharf profilierte Figuren von Göttern, Fürsten und Kriegern mit stark wirkenden Lokalfarben bemalt wurden. Aber neben dem Relief erlebt schon die Freifigur, die Statue, eine erste Blüte. Und den noch halb architektonisch gedachten Bildern der Sphinx folgen bald die Gestalten thronender

Könige, in feierlicher, unbewegter Haltung das Unnahbare der Majestät verkündend, in der Behandlung der charakteristischen Rassenköpfe mit der niedrigen Stirn, den geschlitzten Augen und den stark ausgebildeten Lippen schon aus dem Allgemeinen zum Individuellen hinstrebend. Noch weitergeführt und erstaunlicher aber erscheint der Realismus der ägyptischen Bildhauerkunst in den Figuren aus dem Volke, die jetzt schon den Königs- und Götterstatuen zur Seite treten. Der stehende Dorfschulze (im Museum zu Gizeh) und die hockende Figur des Schreibers (im Louvre zu Paris) lassen uns die fabelhafte Fertigkeit der Plastiker erkennen, bestimmte Typen aus ihrer Umgebung herauszugreifen, sie lebendig und wahr darzustellen und doch mit tiefer bildhauerischer Weisheit die entscheidenden Linien und Flächen der Körper souverän zusammenzufassen, um das Modell aus der Zufälligkeit der natürlichen Erscheinung in die abstrakte Sprache der reinen Form zu übertragen.

Der Schreiber. Altägyptische Skulptur im Louvre, Paris

Von den asiatischen Völkern haben die Stämme des fruchtbaren von Euphrat und Tigris durchströmten Landes zuerst eine Kunsttätigkeit von weltgeschichtlicher Bedeutung entfaltet. Die Babylonier im Süden und die Assyrier mit ihrer Hauptstadt Ninive im Norden haben in der Architektur wie in ihrer dekorativen Plastik Werke geschaffen, die an Großartigkeit und Bedeutung unmittelbar an die der Aegypter heranrücken. Schon die Sumerer, die ältesten Beherrscher Mesopotamiens, die wir kennen, haben, wie die wissenschaftliche Forschung uns gelehrt hat, in weit zurückliegender Zeit, bereits zu Beginn des vierten Jahrtausends v. Chr., imposante Kunstwerke geschaffen, von denen sich Bildhauereien von bewundernswerter Größe der



Ägyptische Wandreliefs mit Hieroglyphen in den Tempelruinen zu Denderah

Auffassung gefunden haben. Die Architektur scheint hier von vornherein mit einem besonderen Material gearbeitet zu haben, das sich von den behauenen Steinblöcken der ägyptischen Baukunst wesentlich unterschied: mit dem Backstein, den man an der Fassade, um ihn schmucker und widerstandsfähiger zu machen, mit Bemalungen und farbiger Glasur versah. Die Babylonier haben in dieser Kunstfertigkeit bereits eine außerordentlich hohe Stufe erreicht. Die

Ueberreste aus der Epoche des Chammurabi (Ende des dritten Jahrtausends v. Chr.), denen man gerade in den letzten Jahren mit erstaunlichem Erfolge nachgegraben hat, und die Trümmer bei Hillah, in denen man vielleicht Reste des gewaltigen, die Pyramiden an Höhe überragenden Bel-Tempels und des jüngeren Nebukadnezar-Palastes (etwa 600 v. Chr.) vor sich hat, geben uns einen Begriff von den ungeheuren Maßstäben, in denen diese Bauwerke aufgetürmt waren, von der technischen Feinheit und dem Phantasiereichtum der Ausschmückung durch jene glasierten Tonplatten. Die größte Rolle spielen bei diesen Verzierungen ornamentale, rein geometrische oder stilisierte botanische Ornamente, die mit dem gleichen koloristischen Empfinden und dem gleichen Sinn für den Reiz labyrinthisch verschlungener Linien angeordnet sind, wie wir sie von den Geweben und Teppichen der asiatischen Völker her kennen. Aber auch figürliche Motive treten auf, Jagd- und Kriegsszenen, Ausschnitte aus dem höfischen Leben und vor allem Tierbilder (wie der berühmte Löwe von Babylon), alles streng stilisiert und in der Fläche gehalten, nicht auf realistische Illusion, sondern auf dekorative Wirkung hin gearbeitet, und in der Durchführung dieser Tendenzen von einer Reife und Sicherheit, daß auch das moderne Kunstgewerbe um 1900 nichts Besseres zu tun wußte, als sich für die Flächendekoration im Studium dieser Werke zu schulen.

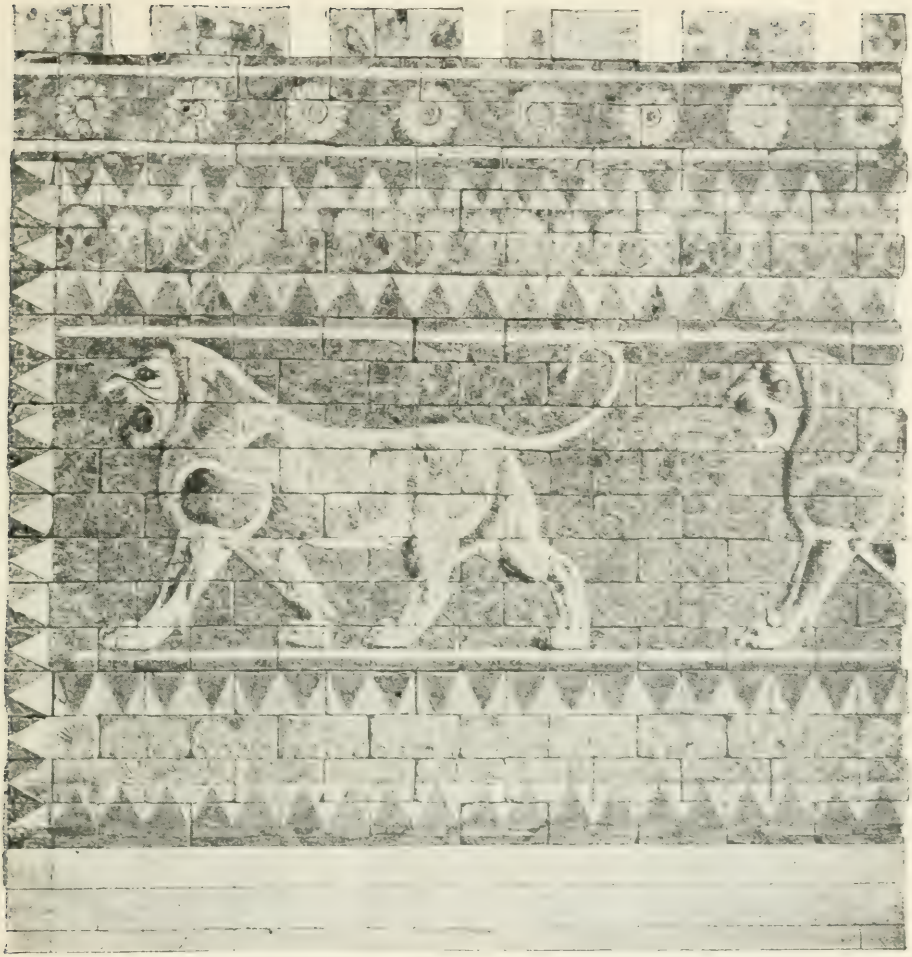
König Chammurabi von Babylonien empfängt vom Sonnengott die Landesgesetze. Relief aus Susa

Früher schon hatte man im Gebiet des einstigen assyrischen Reiches erfolgreiche Ausgrabungen veranstaltet und namentlich bei Khorsabad, bei Nimrud und Kujundschik bedeutende Ruinen von Palästen und anderen Baulichkeiten gefunden. Wie in der ältesten ägyptischen Architektur ist auch hier die ungegliederte Mauerfläche ein Hauptmittel der Wirkung. Den Pfeilerbau,

Der assyrische König Assurbanipal auf der Löwenjagd, etwa 885 v. Chr. Brit. Mus., London

der zur Entwicklung eines neuen Säulentyps hätte führen können, findet man nicht. Der Schmuck ist wiederum durch jene glasierten Ziegel oder durch bearbeiteten Hausstein oder Alabaster hergestellt, und wir erkennen in der Erfindung und Anordnung der ornamentalen Motive, in der gewaltigen archaischen Stilisierung der schreitenden geflügelten Stiere mit bärtigen Männerköpfen, in den prächtigen Farben und den auf Prunk und Großartigkeit ausgehenden Prinzipien der Dekoration eine künstlerische Kultur von überwältigender Macht und Geschlossenheit der Ausdrucksmittel.

Das Erbe der Assyrier und Babylonier übernahmen die Meder und Perser, die nun in jüngerer Zeit allmählich die Berührung der Griechen erfuhren. Der pyramidenartige Terrassenbau, der bei ihren Vorgängern auftritt, ist auch bei ihnen zu finden. So, nach den Berichten, bei dem Palast der medischen Hauptstadt Ekbatana, oder bei dem Grabdenkmal bei Murghab, das man als Ruhestätte des Kyros bezeichnet. Gerade hier aber sehen wir an der Grabkammer, die sich auf dem Stufenbau erhebt, in der Bedachung bereits einen Anklang an das Tympanon (den dreieckigen Giebel) der griechischen Tempel. Von dieser Epoche des Kyros, dem sechsten Jahrhundert v. Chr., führen uns dann die Trümmer der Königsburgen von Persepolis und Susa in die Zeit des Xerxes. Prächtige Felsengräber kommen hinzu, um uns die charakteristischen Merkmale der persischen Kunst näher kennen zu lehren. Wir sehen dabei, daß die Säule und der Pilaster, mit einer eigentümlichen Ausbildung der Kapitäle, reiche Verwendung fanden. Der plastische Schmuck ist hauptsächlich Reliefarbeit, und wieder erkennen wir in den streng ornamentalen, mit feiner Kenntnis



Der Löwenfries vom Palaſt zu Suſa. Farbig glaſierte Ziegel. Original Paris, Louvre

in die Fläche gebannten Darſtellungen von Opfern und Kriegen und höfiſchen zeremoniellen Aufzügen den beſonderen Sinn der Aſiaten für dieſe Form der Dekoration. Die perſiſche Kunſt hat dann in der chriſtlichen Zeit unter den Saſſaniden eine bedeutungsvolle Nachblüte erlebt, die auf das Abendland ſtarken Einfluß ausübte. Es wird davon noch zu ſprechen ſein, wenn wir verſuchen, uns über die Kunſt der alten Welt nach dem Zuſammenbruch des Römerreiches eine Ueberſicht zu verſchaffen.

Auch die vorderaſiatiſche Kunſt, die uns erſt in den letzten Jahrzehnten durch die unabläſſige Energie der Forſchung näher gerückt iſt, hat im Beginn der chriſtlichen Zeit ihre ſchönſten Blüten getrieben. In der älteren Epoche haben die ſemitiſchen Völker an den Kunſtbemühungen Aſiens keinen allzu großen Anteil gehabt. Bei den Juden mag die Scheu vor einer bild-

lichen Darstellung der streng geistig gefaßten Gottheit dazu beigetragen haben, daß sich vor allem eine Bildhauerkunst nicht entwickeln konnte. Aber auch für das größte Architekturwerk, das sie hervorbrachten, für den Tempel in Jerusalem mußten sie phönizische Künstler heranziehen; wir wissen, daß es Hiram von Tyrus war, der die beiden Bronzesäulen der Tempelvorhalle lieferte. Von den Phöniziern selbst kennen wir eine Reihe von Grabdenkmälern und Kultstätten, die einen ausgeprägten Sinn für architektonische Fügung beweisen. Im allgemeinen jedoch sind die Landschaften Vorderasiens von den Anregungen abhängig, die sie teils von Mesopotamien, teils von Aegypten, teils auch von den Griechen empfingen. Denn das Volk von Hellas, im europäischen Mutterlande wie in den kleinasiatischen Kolonien, tritt nun sieghaft in die Geschichte der Völker und der Kunst ein, um alles, was bis zu seinem Aufstieg in Asien und Afrika geschaffen und angestrebt war, mit der Klarheit und der Harmonie seines Geistes zu durchdringen und dem unaufhaltsam zur Weltherrschaft aufsteigenden Abendlande die Fackel der Kunst voranzutragen.

Kampf mit einem Ungeheuer. Relief vom Palast in Persepolis

Jagd auf wilde Stiere
Darstellung auf einem Goldbecher aus Vaphio bei Sparta
Gefunden im Jahre 1888 von Schliemann. Original in Athen

II

Die Antike

Von Osten her kam das Licht. Und der Gang der großen Kulturentwicklung, den die Menschheit genommen hat, und den wir uns durch Wanderungen aus Asien nach Westen hin erklären, spiegelt sich in dem Wege, den die älteste Kunstgeschichte verfolgte. Ohne das Vorspiel der assyrischen und ägyptischen Kunstbetätigung wäre die Wunderblüte des Griechentums nicht zu verstehen, da der Menschengeist zum ersten Male von dem Fundament großer und bedeutender Raumvorstellungen, von einer Anschauung, die das Uebersinnliche, Ewige, Göttliche durch die Türmung kolossaler Massen zu symbolisieren suchte, zu einer im Innersten beseelten Durchgeistigung der Materie aufsteigt, um den letzten und heiligsten Empfindungen Ausdruck zu geben, um Monumente der inneren Klarheit zu schaffen, die aus einem siegreichen Kampfe mit Welt und Leben gewonnen ward. Griechenland bedeutet für uns mehr als eine ruhmvolle Epoche in der Geistes- und Kunstgeschichte der Menschheit. Wir sehen in der Blütezeit der südöstlichen Halbinsel Europas das Idealbild einer großen Volkskultur, das seinen veredelnden und läuternden Einfluß auf alle Nationen des Abendlandes seit Jahrtausenden ausgeübt hat und in aller Zukunft ausüben wird. Für die heranwachsende Jugend haben wir uns eine Schulung des Geistes geschaffen, die ihre Wurzeln in der Erkenntnis und Anschauung dieses Idealbildes hat, weil wir hier das großartigste Paradigma einer harmonischen, in sich geschlossenen Bildung sehen. Hier reichen sich staatliches Leben und Weltweisheit, Dichtung und bildende Kunst die Hand zu einem unlöslichen Bunde, und wir erkennen staunend, wie diese Elemente des griechischen Lebens sich in wunderbarem Rhythmus zusammenfinden, wie eines das andere ergänzt und befruchtet. Aus dieser Gesamtheit der hellenischen Kultur entspringt die ungeheure Macht, mit der sie auf die nachfolgenden Geschlechter gewirkt hat. Immer wieder hat sich für die Kunst nach Zeiten der Wirrnis und des ungestümen Suchens nach unbekannten Ausdrucks-

formen die erneute Vertiefung in die Reinheit und Hoheit des Griechentums als ein erfrischendes und heilkräftiges Bad erwiesen. Als die Gotik in der Fülle der Zierate und Schmuckgebilde zu ersticken drohte, griff die von den Fesseln der mittelalterlichen Enge befreite Menschheit wieder auf die Antike zurück. Als Barock und Rokoko die Renaissanceformen einer Verwilderung zutrieben, aus der es kaum mehr einen Ausweg zu geben schien, rettete man sich wiederum zu der Einfachheit und Größe der alten Kunst. Und mitten in der Zerrissenheit und den bangen Fragen der Gegenwart lockt wieder die Antike als Hort reiner Idealität die Künstler an, um sie abermals zu neuen Taten zu begeistern. Das Schuldogma, das uns seit hundertundfünfzig Jahren zu dem Bekenntnis zwingen wollte, daß nur in einer Nachahmung der Griechen wahre Kunst zu finden sei, haben wir heute über Bord geworfen. Wir stehen der Antike unabhängiger gegenüber, aber um so leidenschaftlicher und glühender ist die Verehrung, die wir ihr nun aus freiem Herzen entgegenbringen. Als ein Dokument dieser modernen Stellung zum Altertum mag das Gemälde gelten, das Max Klinger vor wenigen Jahren für die Aula der jubilierenden Leipziger Universität geschaffen hat, und auf dem er die drei großen Kräfte des Hellenentums: ihre Wissenschaft, ihre Poesie und ihr Heroentum, verkörpert durch die Gestalten der Philosophen Plato und Aristoteles, des Homeros mit der aus den Fluten steigenden Venus Anadyomene, und Alexanders des Großen, auf einem felsigen Vorgebirge am weithinbrausenden Meere vereint. Aus diesen drei Mächten: aus der den letzten Dingen zugewandten Geisteswissenschaft, aus der schöpferischen Zeugungskraft der Phantasie und aus dem Welt und Leben bezwingenden Heldengeist der Krieger, erwuchsen auch die Grundelemente der hellenischen Kunst. Ihr Zusammenwirken erst ermöglichte den Aufstieg zu den unerreichten Höhen, auf denen sie sich bewegte.

Die gelehrte Forschung hat uns gerade im letzten Jahrhundert erst in das Wesen dieser Kunst eingeführt. Vor allem haben wir erkannt, daß wir hier nicht einer großen Einheit gegenüberstehen, aus der sich unwandelbare Schulgesetze abstrahieren lassen, sondern daß wir auch hier das Schauspiel einer dramatischen Entwicklung genießen, die in ihrem Auf und Ab eine Zeit der Vorbereitung, eine Blüteepoche und einen Niedergang erkennen läßt. Die Ausgrabungen der vergangenen Jahrzehnte haben uns darüber belehrt, daß schon im zweiten Jahrtausend v. Chr. auf den Inseln des Aegäischen Meeres, dann vor allem in Mykenä und auf Kreta eine heroische Kunst geblüht hat, die in Königsburgen und gewaltigen Grabbauten ägyptische Anregungen weiterführte. Aus zyklopischen Steinblöcken werden Mauern zu majestätischen architektonischen Gebilden getürmt, wie uns die Reste der Burg Agamemnons, deren „Löwentor" uns erhalten ist, und das Schatzhaus des Atreus in Mykenä zeigen. Der Palast von Knossos auf Kreta kannte

Das Löwentor zu Mykenä

bereits das Schmuckmotiv der Säule, und mit Schauern der Ehrfurcht entdeckte man an den freigelegten Wänden dieser ungeheuren Palastanlage die ältesten Zeugnisse griechischer Figurenmalerei. Und Schmuck- und Gebrauchsgegenstände aus Erz und Gold ließen vor unseren Augen eine Urzeit künstlerischer Kultur emporsteigen, die den Sinn auf alles richtete, was zum Alltag und zu Festen dienen konnte.

Erst nach dem Untergang dieser ägäischen oder mykenischen Kunst scheint sich der Typus des Bauwerkes herausgebildet zu haben, das nun im Zentrum der künstlerischen Tätigkeit Griechenlands steht: der Tempel. Von den Königen und Fürsten wendet man sich in den Zeiten, da in Hellas die republikanischen Staatswesen entstehen, den Göttern zu, und das System der älteren Burg und des ägyptischen Totenhauses (mit der Vorhalle und dem das Gebäude beherrschenden Saal) führt ohne weiteres zu dem geweihten Bauwerk des Tempels. Der griechische Geist hat hier ein Symbol für die Ruhe und Harmonie seines Wesens gefunden. Klarheit des Aufbaus und des Grundrisses, wohlabgewogene Verhältnisse der Massen sind die bestimmenden Züge dieser Göttersitze. Einfach und leicht übersehbar steigt ihre Konstruktion aus dem Boden auf. Aus dem steingefügten Fußboden, dem „Stylobates", wächst die Säule empor, der stilisierte Tragbalken, der schon in früher Zeit aus einem rein statischen Baugliede zum Schmuckelement des Ganzen wird. Die Säule wird vom Kapitäl gekrönt, das die Druckwirkung des über ihm ruhenden Gebälks erkennen läßt, und über dem „Architrav", eben diesem horizontal gelagerten schlichten Balkenwerk, wird eine zweite Horizontalschicht sichtbar, die nun wieder künstlerischen Schmuck aufweist und zu dem „Tympanon" überleitet, dem flachen Dreieck der Giebel, die auf der Vorder- und Rückseite das Dach abschließen, und deren Flächen wiederum der künstlerischen Zier ein weites Feld öffnen. So steht der Typus des griechischen Tempels vor uns. Er hat sich durch Jahrhunderte erhalten; aber seine dekorativen Einzelheiten spiegeln den Wandel der inneren Stimmung und des Geschmacks der Geschlechter.

Der älteste Baustil dieser festlichen Gebäude, der dorische, wie wir ihn nennen, der etwa bis zu den Perserkriegen am Beginn des 5. Jahrhunderts v. Chr. gepflegt wird, ist der strengste und würdevollste. Die Säule erhebt sich bei ihm unmittelbar aus dem Stylobates; sie steigt leise anschwellend und nach oben sich wieder verjüngend in monumentaler Ruhe und Feierlichkeit empor. Ihre runde Fläche wird gegliedert durch die Rinnen der Kannelierung, die senkrecht den Schaft hinaufführen bis zu dem Kissen des schmucklosen Kapitäls, auf dem die viereckige Platte des „Abakus" ruht, um einen Uebergang zum Architrav zu bilden. Noch heute sehen wir in den großgriechischen Kolonien in Süditalien und auf Sizilien, in Paestum, Agrigent und Selinunt majestätische Zeugen des rein

Der Tempel des Poseidon zu Pästum
Aufnahme der Neuen Phot. Gesellschaft, Steglitz

dorischen Stils. Wir schreiten voll Ehrfurcht um die Säulenhalle, die das ganze Rechteck des Tempelbaus umzieht und in das Allerheiligste des Innern, die „Cella", führt, in der wiederum Säulenreihen emporsteigen, und deren Decke auf den quadratischen Feldern zwischen den sich kreuzenden Balken durch Ornamente geschmückt ist. Wir glauben heute zu wissen, daß die Griechen nicht so asketisch in Farblosigkeit geschwelgt haben, wie das die klassizistische Aesthetik früherer Jahrhunderte glauben machen wollte. Das Auge eines Volkes, das in blühender Landschaft unter dem strahlenden Blau eines südlichen Himmels lebte, erfreute sich an der Farbe und wollte sie auch in der Kunst nicht missen. Nicht das abstrakte Weiß des unveränderten Materials suchte man, sondern wie bis in späte Zeiten hinein die Marmorwerke mit Farben getönt wurden, um einen lebendigeren Ausdruck zu erreichen, so hat man auch den Fries über dem Architrav, wo kleine pfeilerartige Stützen, durch Kannelierungen gefurcht (die sogenannten „Triglyphen"), die vertikalen Linien der Säulen wieder aufnehmen, und wo zwischen ihnen quadratische oder rechteckige Felder, die Metopen, der Reliefkunst eine willkommene Stätte boten, mit Farbe versehen. Wahrscheinlich mit einem leuchtenden Rot, von dem sich die Skulpturen der Metopen und des Tympanon abhoben, während man die Triglyphen bläulich färbte. In der Zeit der Perserkriege trat dann mit dem dorischen der ionische Geschmack in Wettbewerb, und deutlich verfolgen wir, wie ein erhöhtes Schmuckbedürfnis die frühere feierliche

Der Parthenon auf der Akropolis zu Athen
Nach einer photographischen Aufnahme

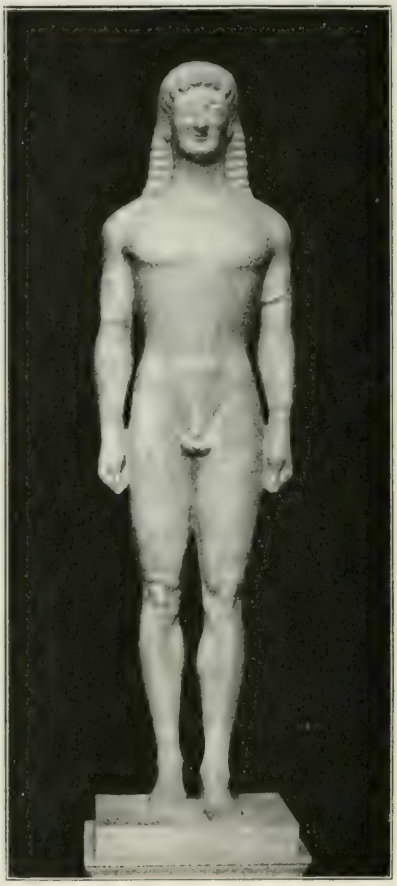
Einfachheit ablöst. Die Säule erhält nun einen Fuß in der quadratischen Platte der Basis, die dem Abakus entspricht, die Kannelierungen werden tiefer und die Kapitäle zierlicher: ein ornamentales plastisches Motiv, der Eier- oder Perlenstab, hebt sie von den Säulenschäften ab, und das Polster, auf dem der Architrav ruht, der „Echinus", wie man ihn nennt, bildet eine Art Band aus, das sich schneckenartig an beiden Seiten herunterrollt und so mit vollendeter Klarheit die Druckwirkung anzeigt. Die griechischen Kolonien in Kleinasien scheinen die Heimat dieses ionischen Stiles zu sein, der in den Kämpfen jener Jahre, da der gemeinsame Perserfeind die Kolonien mit dem Mutterlande eng verbindet, nach Europa übertragen wird, namentlich in Attika eine Pflegestätte findet und mit dem älteren dorischen Stil um die Herrschaft ringt. In der Blütezeit Athens, da Perikles (gest. 429 v. Chr.) an der Spitze des Staatswesens steht, und da die Stadt nach den Erschütterungen der Perserkriege in neuer Schönheit aufersteht, erbaut Iktinos auf der Akropolis den Parthenon, den Weihetempel der jungfräulichen Pallas Athene. Daneben erhob sich später in dem leichteren ionischen Geschmack das Erechtheion, in dessen Vorhalle aber statt der Säulen sechs weibliche Karyatidengestalten auf ihren Häuptern das wundervoll profilierte Gebälk des Flachdaches tragen, und am Abhang der Akropolis ward der kleine Niketempel errichtet, das typische Beispiel des klassischen ionischen Stils. Der Spätzeit erst gehört die Form der korinthischen Säule an, die vor allem das Kapitäl reicher und

Die Propyläen der Akropolis zu Athen
Nach einer photographischen Aufnahme

üppiger ausgestaltet. Im Anschluß an den ägyptischen Lotosschaft wird hier ein botanisches Motiv herangeholt, das mit den ionischen Voluten verbunden wird. Wie ein stilisierter Blumenkelch erhebt sich das Kapitäl aus einer gedrängten Fülle emporstrebender und an ihrer runden Spitze leicht nach unten umgebogener Akanthusblätter. Deutlich erkennen wir hier die beginnende Verwilderung eines Geschmacks, der sich der konstruktiven Bedeutung des oberen Säulenabschlusses nicht mehr klar bewußt ist, sondern in selbständigem, wohl anmutigem, aber von außen her angefügtem Zierwerk schwelgt. Von der Mitte des vierten Jahrhunderts ab hat die korinthische Säule die früheren Typen fast völlig verdrängt.

Die Plastik ward von der Architektur, die ihr die Anregungen gab, zunächst auf das Relief beschränkt, das Metopen und Giebelfelder zu schmücken hatte. Langsam erst ging man von den malerischen Flachgebilden zur Freifigur über, die dann der große Ruhm der griechischen Kunst ward. Es ist die unvergängliche Tat der hellenischen Bildhauer, daß sie die Wiedergabe des menschlichen Körpers durch die modellierende, knetende Hand des Künstlers als die große Hauptaufgabe der Formenkunst hinstellten. In diese Gestalten schöner Menschen gossen sie all ihre Sehnsucht nach einer Steigerung und

Idealisierung des Erdenlebens. Die Hoheit des Geistes, zu der man strebte, die innere Harmonie, die „Sophrosyne", die man sich im glorreichen Kampfe mit allen niederziehenden Mächten des Lebens erringen wollte, sollte symbolische Gestalt annehmen in den vollendeten Körperbildungen schöner junger Männer und Frauen, in denen sich die entscheidenden Formen, Flächen und Linien der Wirklichkeit, von den Zufälligkeiten des Einzelfalles befreit, zu einer höheren Einheit verbinden. Sie schufen im Bilde ein Geschlecht, das zwischen den Menschen und Göttern stand, und das wohl würdig war, die unsichtbaren Geister des Olymps, sichtbar geworden, in ihre Reihen aufzunehmen. Erst später, als die alte Schlichtheit und Feierlichkeit in der Plastik ebenso wie in der Architektur dem Sinn für reichere Effekte weichen mußte, wandten sich die griechischen Bildhauer auch der Augenblicksbewegung, der erzählenden Geste, den vielsagenden Nuancen der Haltung zu. In der ersten Epoche suchen sie nichts als die Schönheit einer von allen Leidenschaften geklärten, in sich ruhenden Existenz, und es ist bezeichnend für die nachhaltige Wirkung dieser ältesten Bildwerke, daß sie auch den Schöpfungen der späteren Zeit und eines unruhigeren Geschmacks noch genug Gleichmaß und monumentale Würde wahren.



Der sogen. Apollo von Tenea
Original in der Glyptothek zu München

Wir können trotz aller Nachforschungen und Ausgrabungen die Entwicklung der griechischen Plastik in ihrer Gesamtheit auch heute noch nicht von den Originalwerken selbst ablesen, sondern wir sind für die Erkenntnis zahlreicher Künstlerpersönlichkeiten und ganzer Epochen auf die Nachbildungen angewiesen, die eine jüngere Zeit in Griechenland selbst und im römischen Italien geschaffen hat. Das Urteil über die griechischen Werke hat darum oft zu Mißverständnissen geführt, da man die konventionelle Kühle und den Schematismus der Kopisten den Schöpfern der Originale zuschrieb; das Studium der beglaubigten griechischen Werke aus der Zeit der Reife

Mittelgruppe der Äginеten aus dem Giebel des Athene-Tempels zu Aegina
Original in der königlichen Glyptothek zu München. Aufnahme der F. Bruckmann A. G.

gibt uns eine Anschauung davon, wie viel bei jenen Uebertragungen vom Zauber der ursprünglichen Skulpturen verloren ging. Man glaubt, daß etwa im 7. Jahrhundert v. Chr. die Bildung der Freistatue begann; der sogen. Apollo von Tenea darf als ein trefflicher Repräsentant dieses frühen, noch befangenen, aber in seinem Hinstreben nach Wahrheit und Lebendigkeit ergreifenden Stils gelten. Die Periode der Perserkriege bringt dann der Kunst wie dem Leben Griechenlands einen froh bewegten Aufschwung. Die Giebelgruppen vom dorischen Athenetempel zu Aegina, die man zu Anfang des 19. Jahrhunderts fand, vertreten die Mischung des strengen, großen Stils mit einer größeren Freiheit der Körperbehandlung, die jetzt herrschend wird. Mit staunenswerter Sicherheit hat der Künstler, oder haben die Künstler, die diesen Tympanonschmuck schufen, die Gruppen des Kampfes um die Leiche eines Gefallenen über das dreieckige Giebelfeld verteilt, so daß in den Winkeln Verwundete und Sterbende niedersinken, während im Mittelpunkt die göttliche Gestalt der Athene, die dem Kampfe zuschaut, die ganze Scheitelhöhe ausfüllt. Im Athen der Perikleischen Zeit aber (461—429 v. Chr.) fallen die letzten Reste archaischer Gebundenheit, und in den Skulpturen des Myron, des Phidias und des Polykleitos ist die volle Herrschaft und Freiheit in der Behandlung der Körperformen erreicht, die doch niemals aufhört, im Materiellen die Idee des Göttlichen zu spiegeln. Myron, der Meister des Erzgusses, modelliert jene Gestalt des jugendlich elastischen Diskuswerfers, der mit dem rechten Arm die Scheibe zurückschwingt, um sie dem Ziel zuzuschleudern, ein Werk, das in verschiedenen Nachbildungen auf uns gekommen ist. Er bildet, als ein rechter Anreger aller Realisten in der

Plastik, den häßlichen Marsyas, den Apollo besiegte, und er steht durch sein berühmtes Bildwerk einer Kuh an der Spitze der europäischen Tierskulptur. Phidias aber nutzt diese Kenntnis des Realen, um die angebeteten Heiligtümer der Athene zu schaffen: das bronzene Kolossalbild der Göttin mit der Lanze auf der Akropolis und die Athene Parthenos, aus Gold und Elfenbein, die in ihrem dorischen Tempel, eine kleine Siegesgöttin in der Hand und Speer und Schild in der Linken, mit überwältigender Majestät die gläubigen Verehrer grüßte. Das erhabene Werk hat uns der Neid der Zeit nicht bewahrt, und wie den gleichfalls aus Gold und Elfenbein gefertigten Zeus von Olympia, den der Meister schuf, kennen wir die Athene des Parthenon nur aus Kopien und aus kleinen Nachbildungen auf Münzen und Reliefs. Erhalten aber blieb uns eins der großartigsten Werke des Phidias oder seiner Schule: der Skulpturenschmuck des Parthenon, der Fries, der die Metopen bedeckte, und die Hochreliefs der Giebelfelder: jene unschätzbaren Marmorfragmente, die vor hundert Jahren nach London kamen und heute den höchsten Schatz des Britischen Museums bilden. Die Geburt der Athene aus dem Haupte des Zeus und ihr Wettstreit mit Poseidon waren auf den Giebeln, der Kampf griechischer Jünglinge und Centauren auf den Metopen dargestellt, als gelte es den Sieg der Kultur über die Barbarei zu feiern, und auf dem Friese der Cella-Außenwand in der Säulenhalle ist der Panathenäenzug dargestellt, Priester, Männer und Frauen jeden Alters aus dem Volke, Reiter und Opfertiere, die sich in langer Prozession aneinanderschließen, um das Fest der Göttin zu feiern. Der Fortschritt von den Aegineten zu diesen Skulpturen ist außerordentlich. Das dreieckige Feld der Giebel wird benutzt, um in die dargestellte Gruppe ein Decrescendo zu bringen, das von dem

Die Athene Parthenos des Phidias
in einer Statuette des Museums zu Athen

Hauptpunkt der Mitte in die Winkel ausklingt. Die Modellierung der Gestalten und die Behandlung der Gewänder, die den nackten Körper kaum verhüllen, vielmehr nur reizvoller erscheinen lassen, sind Erzeugnisse des höchsten bildhauerischen Wissens, der innerlichsten Formerfassung. — Polykleitos wird, wie Myron, ein Erzgießer. Und er ist zugleich der erste, der die Erfahrungen der Künstler Griechenlands in einem Kanon lehrbuchartig zusammenfaßt. Den menschlichen Körper nach den Gesetzen seiner Proportionen und nach dem System seiner Linien und Formen zu erfassen, aus der Fülle der Erscheinungswelt das Urphänomen männlicher Jünglingsschönheit zu erkennen, ward auch das Ziel seiner Produktion. Der Speerträger im Museum von Neapel, der Kämpfer, der sich mit der Siegesbinde schmückt, liefern dafür die Beweise. Daneben das Idealbild der verwundeten Amazone für den Tempel der Artemis zu Ephesos. Hier sind schon die Grundzüge der griechischen Plastik, die Geschlossenheit des Umrisses, die ausgeglichene Harmonie der Linienkontraste, die Symmetrie in der Stellung und der Haltung der Arme, theoretisch begründet und dann mit Bewußtsein praktisch durchgeführt.

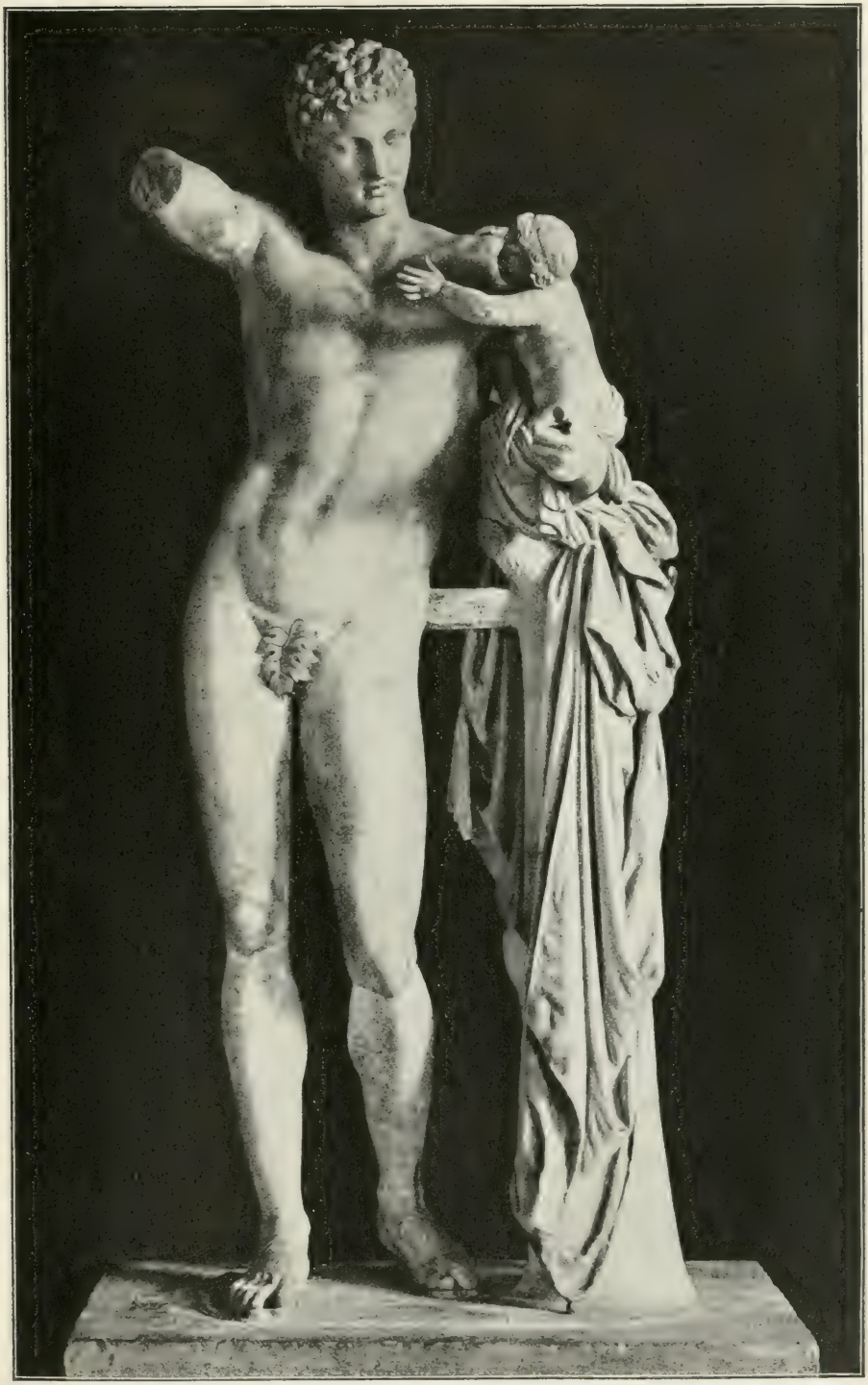
Der Doryphoros (Speerträger) des Polyklet Original im National-Mus. zu Neapel

Wie zu Beginn des 5. Jahrhunderts die Kämpfe mit den Persern, so bildet an seinem Abschluß der peloponnesische Krieg einen Einschnitt in die Geschichte des griechischen Volkes und seiner Kunst. Die Kultur des Lebens steigt, sie verliert ihre alte Naivität und wird nuancierter, ja raffinierter. Man erfreut sich an heiterer Anmut, an einer milderen, zarteren Art der Schönheit. Zugleich wird die Bewegung der Figuren reicher, leidenschaftlicher, pointierter. Praxiteles tritt auf, ein Athener von Geburt, der jedoch seine Hauptwerke für andere Städte schuf und damit den Beweis lieferte, wie sehr die Hauptstadt Attikas aus ihrer einstigen Vormachtstellung ver-

drängt war. Sein berühmtestes Werk, der Hermes, der vor dreißig Jahren in Olympia entdeckt ward, ist die Figur eines liebenswürdigen schönen Jünglings, der mit dem (abgebrochenen) rechten Arm wohl dem kleinen Dionysosknaben scherzend eine Weintraube vorgehalten hat. Sein Apollo als Eidechsentöter gibt gleichfalls eine vermenschlichte Götterstatue. Der ruhende Satyr ist eine Naturgottheit, ganz von Erden her. Und selbst die hoheitsvolle Venus von Knidos im Vatikan, die Praxiteles zugeschrieben wird, ist in der berühmten Genrehaltung dargestellt, die nach ihr so oft nachgeahmt worden ist: wie sie ins Bad steigt. Neben Praxiteles steht Skopas, der in dem Amazonenkampfe für das Mausoleum von Halikarnaß, in seinem saitenschlagenden Apoll, in seinem Meleager als ein rechter Vertreter dieser bewegteren, auf dramatische Wirkungen ausgehenden Plastik auftritt. Zwei

Relief vom Fries des Parthenon auf der Akropolis von Athen (Phidias)
Original im Britischen Museum zu London. Aufnahme der F. Bruckmann A. G.

herrliche Werke, deren Schöpfer wir noch nicht nachweisen können, mögen der gleichen Epoche entstammen. So der Apoll vom Belvedere, der seinen Namen nach dem aussichtsreichen Erker im Vatikanischen Museum hat, in dem er sich heute befindet, die römische Nachbildung eines wundervollen griechischen Werkes, das vielleicht einem Skopasschüler (Leochares) angehört. Dann aber vor allem die Niobe-Gruppe in den Uffizien zu Florenz, die uns in zahlreichen Figuren das Entsetzen und den Schrecken der Kinder Niobes zeigt, da sie von den Pfeilen des Apollo und der Artemis getroffen werden, und den ungeheuren stummen Schmerz der Mutter, zu der sich die Jüngste rettet, — unvergleichliche Meisterwerke in der immer neuen Erfindung der Gebärden des Schmerzes und der erschütternden Todesangst, die von reifstem Formgefühl gebändigt sind.



Der Hermes des Prariteles
im Museum zu Olympia
Verlag F. Bruckmann Akt.-Ges.

Und wieder machen Kriegsereignisse einen Einschnitt in die Entwicklung der Kunst. Die Art des Skopas und des Praxiteles hat zwar auch noch auf die nächste Zeit gewirkt. Der Marmortorso der wunderbaren Venus von Milo (im Louvre zu Paris), wie man lateinisch die 1820 auf der Insel Melos gefundene Aphrodite gern nennt, dies Idealbild griechischer Frauenschönheit und Anmut, das mit den Stümpfen seiner zerbrochenen herrlichen Arme nur noch rührender und ergreifender wirkt, weist in der Formbildung und der halben Neigung der Körperhaltung wie des Kopfes deutlich auf die Epoche der beiden Meister zurück. Und die zierlichen Terrakottafigürchen, die man, zuerst vor einem Menschenalter, bei Tanagra in Böotien fand, diese entzückenden kleinen Genregestalten, die einer ganzen Zunft kultivierter Kunsthandwerker ihre Entstehung zu danken scheinen,

Der Apollo vom Belvedere im Vatikanischen Museum

haben in der Körperbehandlung wie in der Anordnung der Gewänder noch Spuren des Praxitelischen Geistes an sich. Aber die Zeit Alexanders des Großen, die nun beginnt, bringt doch einen neuen Geschmack zur Herrschaft. Der Bildhauer Lysippos aus Sikyon wird der Hof- und Hauskünstler des genialen Eroberers. Seine Werke bedeuten wieder einen neuen Fortschritt in der Durchbildung und der inneren

Belebung der nackten Gestalt, wie bei dem „Apoxyomenos“ im Vatikan (Nachbildung der ursprünglichen Bronzefigur in Marmor): dem „Schaber“, der mit einem Eiseninstrument sich vom Staub der Rennbahn reinigt. Zugleich aber ist Lysippos ein Porträtbildner, der die Köpfe Alexanders und seiner Feldherren zu modellieren hat und über das den Göttern genäherte Menschenideal nun zum Charakteristischen und Individuellen vordringt. Auch der berühmte sitzende Hermes, der aus Herkulanum ins Museum von Neapel kam, führt auf die Schule des Lysippos zurück. Deutlich erkennen wir nun, wie die gewaltige Bewegung der Alexanderkriege und der Zeit der Diadochen, die sich in das Reich teilten, in der Kunst wiederklingt. Namentlich in Pergamon entwickelte sich nun eine glänzende Bildhauerschule. Der sterbende Gallier des kapitolinischen Museums in Rom erinnert an die Gallier-siege Attalos' I. Und König Eumenes II. erbaute am Beginn des zweiten Jahrhunderts v. Chr. den stolzen Altar der Burg zu Pergamon, dessen Mauern mit den hinreißenden Gruppen des Gigantenkampfes geschmückt wurden, die Humann vor dreißig Jahren ins Berliner Museum brachte. Dies grandiose Werk ist schon durch seine räumliche Ausdehnung eins der wichtigsten Denkmäler der griechischen Plastik, die auf unsere Tage gekommen sind. Nirgends können wir die unvergleichliche Kraft der hellenistischen Kunst (wie man diese Spätblüte bezeichnet), in

Die Venus von Milo. Original im Louvre zu Paris

meisterhaften Darstellungen des menschlichen Körpers alle Register tiefster Empfindung zu ziehen, in jeder Einzelheit einen Beweis ihres Könnens zu geben und doch jeden Teil einer großen Komposition dem Zweck des Ganzen unterzuordnen, aus einem Gebilde, das aus übersprudelnder Erfindungskraft geboren ist, eine fest geschlossene Kunsteinheit zu gestalten, mehr bewundern als an diesem Werk. Die dramatische Leidenschaft dieser Riesenschöpfung findet ein Gegenstück in den Erzeugnissen der Schule von Rhodos, wo die virtuose Gruppe des Farnesischen Stieres (im Museum zu Neapel, genannt nach der Familie der Farnese, die ihn lange Zeit besaß) entstand: das aufspringende Tier, an das die unglückliche Dirke gefesselt ist — die kühnste Komposition der gesamten griechischen Kunst, und wo die Laokoon-Gruppe geschaffen wurde (die 1506 gefunden ward, heute im Vatikan), die kunstvolle Darstellung des trojanischen Priesters mit seinen beiden Söhnen, die den Umschlingungen und Bissen der Schlangen erliegen. Es ist das berühmte Werk, das lange Zeit als ein Höhepunkt griechischer Kunst gefeiert ward, und das Lessing zum Ausgangspunkt seines scharfsinnigen, freilich auch einseitigen Gedankenganges über das Wesen der Kunst und die Grenzen der Malerei und Poesie gemacht hat. Wir stehen dem komplizierten, vorab auf starke Effekte berechneten Werke heute kühler gegenüber; doch wir fühlen, daß in der technischen Meisterschaft, die hier gewaltet hat, und in der Kunst, mit der körperlicher Schmerz zu seelischem Leiden geläutert ist, die großen Zeiten der hellenischen Plastik einen gewaltigen Ausklang gefunden haben.

Von der Malerei der Griechen haben uns die Jahrtausende nicht allzuviel übrig gelassen. Die Farben der Gemälde haben natürlich der Zerstörung weniger Trotz bieten können als die massiven Bauwerke und Skulpturen. Dennoch hat die Forschung auch für dies Gebiet der hellenischen Kunst so viele Einzelheiten zusammengestellt, daß wir den Weg einer bestimmten Entwicklung verfolgen können. Die zahllosen Tonvasen, die man dem Erdboden entrissen hat, und die heute in allen europäischen Museen in großer Menge anzutreffen sind, jene elegant geformten zweihenkligen Traggefäße, Kannen und flachen Trinkschalen lassen in ihren Schmuckwandlungen eine dekorative Malerei erkennen, die Rückschlüsse auf die Kunst gestattet. Wandgemälde, die sich, namentlich aus jüngerer Zeit, hauptsächlich am Fuß des Vesuv, in Rom und an anderen Stellen erhalten haben, führen uns noch einen bedeutsamen Schritt weiter, und hinzu kommen schließlich die literarischen Berichte der Erzähler, Dichter und Chronisten, die uns von den Persönlichkeiten einzelner hervorragender Meister der Malerei Kunde hinterlassen haben. Die griechische Vasenmalerei, die etwa um die Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. ihre erste Blüte erlebte und zuerst auf dem rötlichen Grunde die Figuren schwarz, fast wie Silhouetten in unserem Sinne, aufträgt, während sie später den umgekehrten Weg einschlägt und helle, rötlich getönte Darstellungen auf schwarzen Grund bringt, hält sich in der ältesten Epoche noch

Ägyptische Portraits aus den Gräbern des Fayum
Beisp. hellenistischer Portraitkunst

Laokoon

Marmorgruppe der rhodischen Bildhauerschule im Vatikanischen Museum zu Rom

an rein ornamentale Schmuckbildungen, an schlichte geometrische Motive oder Stilisierungen im orientalischen Sinne, und findet dann immer selbständiger den Weg zu einer reicher belebten Dekorationskunst. Im perikleischen Athen aber tritt der Maler Polygnot auf, der die prächtigen neuen Architekturen der nach den Perserkriegen wiederaufgebauten Stadt mit Bildern schmückt, und dessen berühmteste Werke die Schilderung der Eroberung Trojas und der Unterweltfahrt des Odysseus zu Delphi waren. Es ist eine primitive Kunst, die Polygnot und die attische Schule, die sich ihm anschloß, trieben, mehr getönte Umrißzeichnung als malerischer Vortrag. In der Zeit nach dem peloponnesischen Kriege scheint dann namentlich Kleinasien

ein Hort der Malerei gewesen zu sein, wo in Ephesus die großen Namen des Zeuxis und des Parrhasios auftreten. Nach allem, was wir hören, hat hier auch die Kunst der Farbe, ähnlich wie die Plastik der Epoche des Praxiteles, den Weg von der monumentalen Ruhe zu größerer Naturwahrheit und lebendigerer Darstellung gefunden; bezeichnende Anekdoten geben den Beweis, daß bereits die Illusion der Wirklichkeit, die täuschende Nachahmung des Objekts angestrebt wird. Ebenso findet in der hellenistischen Zeit Lysippos seinen ebenbürtigen Genossen in Apelles, in dem sich der höchste Ruhm der griechischen Malerei verkörpert. Er ist gleichfalls ein Hofkünstler Alexanders des Großen, der den König wie seine Feldherren porträtierte, und der für seine Tafelbilder mit Götter- und Heroendarstellungen (berühmt zumal Aphrodite, die mit ihrem Oberkörper aus dem Meer emportaucht) weit gepriesen ward. Die Technik muß zur Zeit des Apelles bereits bedeutende Fortschritte gemacht haben, und der Umkreis der Gegenstände, die man wählt, hat sich außerordentlich erweitert. Man malt genreartig aufgefaßte Figuren aus dem Volksleben, komponiert Stilleben und gewinnt langsam sogar Interesse für die Landschaft, die den Hintergrund belebt. Eine außerordentlich hohe Meinung für die Malerei der hellenistischen Zeit haben uns Porträts gebracht, die man vor zweiundzwanzig Jahren in Gräbern bei Fayum in Aegypten entdeckte, Bildnisse von packender Eindringlichkeit der individuellen Charakteristik, die in enkaustischer Manier mit Wachsfarben auf Holzbretter aufgetragen wurden und den Jahrhunderten Trotz geboten haben. Der Luxus der Alexander-Epoche hat zugleich die kunstreiche Mosaikmalerei hervorgebracht, die mit kleinen farbigen Steinsplittern die Fußböden mit Tierfiguren, Blumenstücken oder gar mit komplizierten historischen Schilderungen (so das Mosaikbild der sogenannten Alexanderschlacht im Museum zu Neapel) schmückte. Die wachsende Verfeinerung des Geschmacks und die steigenden Bedürfnisse nach Kunst und Pracht haben in dieser spätgriechischen Zeit auch dem Kunstgewerbe einen mächtigen Aufschwung gegeben. Es ent-

Eine panathenäische Preisvase
Original im Königl. Museum zu Berlin

Attisches Vasenbild
Kampf zwischen Achilleus und Memnon darstellend

wickelte sich eine wunderbare handwerkliche Sicherheit in der Herstellung aller möglichen Gebrauchs- und Luxusgegenstände, die in Metall gegossen oder getrieben wurden. Die Ausgrabungen allerorten haben uns dafür erstaunliche Beweise geliefert. —

Griechenland zerfiel. Es verlor seine geschichtliche Bedeutung im Reigen der Völker und seine staatliche Selbständigkeit. Triumphierend stieg das Römertum auf, und das tatkräftige, kriegerische, seine Bahn rücksichtslos verfolgende Volk der Latiner, die alle Provinzen Italiens unter ihre Botmäßigkeit gebracht hatten, trat die Weltherrschaft an. Aber sie wurden im künstlerischen Leben die Knechte des überwundenen Volkes, und wir fragen uns heute, nachdem auch das römische Weltreich seit anderthalb Jahrtausenden zertrümmert ist, wer denn in jenem großen Ringen gesiegt hat: Griechenland oder Rom? Die Frage kann nur eine Antwort bringen, und wir erkennen an diesem bedeutungsvollsten Beispiel die Kraft der großen Wahrheit, daß letzten Endes nicht die äußere Macht, sondern die geistigen Taten einer Nation ihre Stellung in der Weltgeschichte bestimmen. Die Römer haben, wie in der Dichtung, so in der bildenden Kunst immer nur aus zweiter Hand geschöpft. Ihre Begabung lag nicht im Lande der Phantasie, sondern in der bewundernswerten Beherrschung aller realen Werte des Lebens. Erst der märchenhafte Aufschwung ihrer politischen Macht hat auch sie dazu befähigt, den entscheidenden künstlerischen Anregungen, die sie anderen Völkern verdankten, wenigstens in der Fortbildung und Ergänzung selbständige Elemente anzufügen.

Darstellung aus dem Frauenleben
Attisches Vasenbild von einer Pyxis im Britischen Museum zu London

In der früheſten Zeit hat der zu ſo großen Dingen berufene Volksſtamm Mittelitaliens völlig unter dem Einfluß ſeiner nördlichen Nachbarn, der Etrusker, geſtanden. Dieſe älteſten Beherrſcher Toskanas, die ſchon im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. eine künſtleriſche Kultur von nationalem Eigengepräge beſaßen, waren bereits in vielen Einzelheiten von griechiſchen Vorbildern abhängig. So in dem Typus ihrer Tempel, die mit ihrer ſäulengetragenen Vorhalle und der Anordnung ihrer Innenräume an helleniſche Kultſtätten anklingen; ſo in den Grabdenkmälern und Felſengräbern, in den Wandmalereien, mit denen ſie geſchmückt wurden, in der Töpferkunſt und in der Ausbildung des Wohnhauſes, das, ähnlich wie das griechiſche Haus, ſeine Räumlichkeiten um einen offenen Hof (das ſpätere römiſche „Atrium") gruppierte. Aber als ein neues, von keinem europäiſchen Volke vor und neben ihnen verſuchtes Kunſtmittel führten die Etrusker den Gewölbebau ein, den dann

Die Chimäre. Etruskiſche Bronze im Muſeum zu Florenz

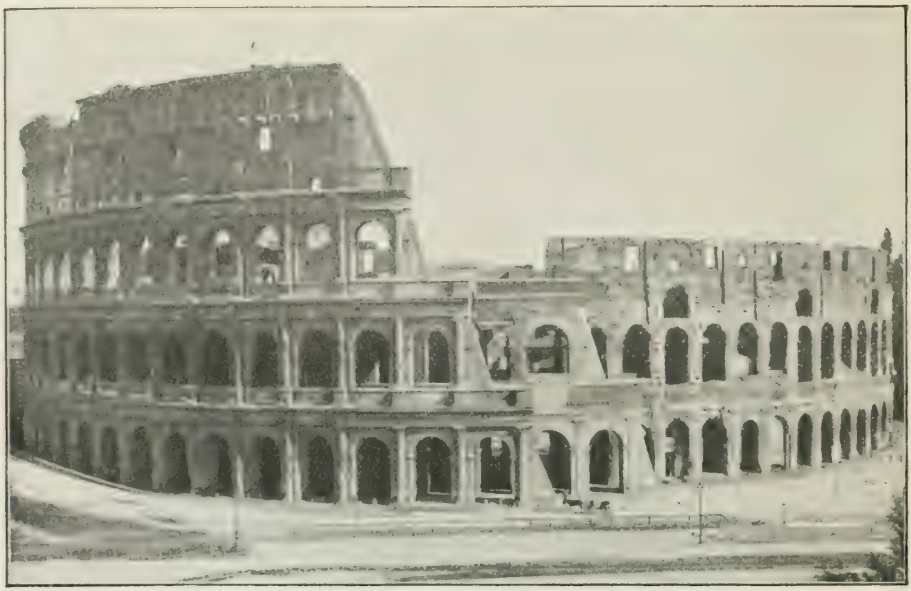
die Römer übernahmen, und der der römiſchen Architektur für alle Zeiten ſeinen Stempel aufgedrückt hat. Die Bewohner Roms waren praktiſche Leute, und der Geiſtreichtum dieſer konſtruktiven Erfindung und ihr äſthetiſcher Reiz mögen ihnen weniger wichtig erſchienen ſein als ihre Bedeutung für nützliche techniſche Anlagen. Der Bogenbau ermöglichte es ihnen, ſchon im 6. Jahrhundert v. Chr. das erſtaunliche Ingenieurwerk der Cloaca maxima auszuführen, er ließ ſich für Brücken- und Wegebauten und für die Anlage der Waſſerleitungen vortrefflich verwerten. Aber allmählich wird das Motiv des Bogens und des Gewölbes von den Römern doch auch für künſtleriſche Wirkungen benutzt. Die Form des einfachen Tonnengewölbes und des komplizierteren Kreuzgewölbes, das gleichſam durch die rechtwinklige Schneidung zweier Tonnengewölbe entſteht, vor allem aber der Kuppelbau wurde von ihnen ausgebildet.

In der Mitte des 2. Jahrhunderts jedoch, als Griechenland eine römische Provinz ward, traten zu diesen etruskischen Kunstanregungen nun die hellenischen. Namentlich die griechischen Säulen aller drei Arten finden in Italien gastliche Aufnahme, und aus der Mischung, die auf römischem Boden also entstand, erwuchs nun doch ein architektonischer Stil von eigenem Charakter. Ueberall sehen wir bei den Triumphbögen, bei den Fassaden monumentaler Baulichkeiten, im Innern der Basiliken (ursprünglich Gerichtsstätten, die später die Vorbilder der ältesten christlichen Kirche wurden) Bogen, von Halbsäulen (Pilastern) flankiert und getrennt, Gewölbe, deren Innenraum durch Säulenordnungen geschmückt ist. Für die Bekrönung der

Farbig bemalter etruskischer Tonsarkophag aus Caere
Nach einem im Britischen Museum zu London befindlichen Originale

Gebäude aber erfanden die Römer abermals aus eigener Kraft ein selbständiges Motiv: statt des dreieckigen Giebels der Griechen führen sie den flachen Dachabschluß ein, bereichert durch ein Halbgeschoß, die sogenannte „Attika", die dem kräftig ausgestatteten Kranzgesims aufgesetzt ward.

Je mehr in den Zeiten der sterbenden Republik und des aufsteigenden Kaisertums der Hang zu Prunk und Luxus in Rom wuchs, um so mächtiger wurden die griechischen Einflüsse. Es ward jetzt der Ehrgeiz des Römertums, seine Macht durch gewaltige Bauten der Welt zu verkünden. Das Forum, der alte Markt- und Versammlungsplatz, ward mit zahllosen neuen Baulichkeiten bedeckt. Pompejus ließ im Jahre 55 v. Chr. das erste steinerne Theater erbauen. Cäsar entfaltete eine Bautätigkeit im großen Stil und gab damit für die Monarchen der kommenden Zeit den Ton an, die einander durch architektonische Schöpfungen überboten. Unter Augustus wird Rom zu einer Prachtstadt. Sein Schwiegersohn Agrippa ist der Begründer des Pantheon, das später von einer Feuersbrunst zerstört

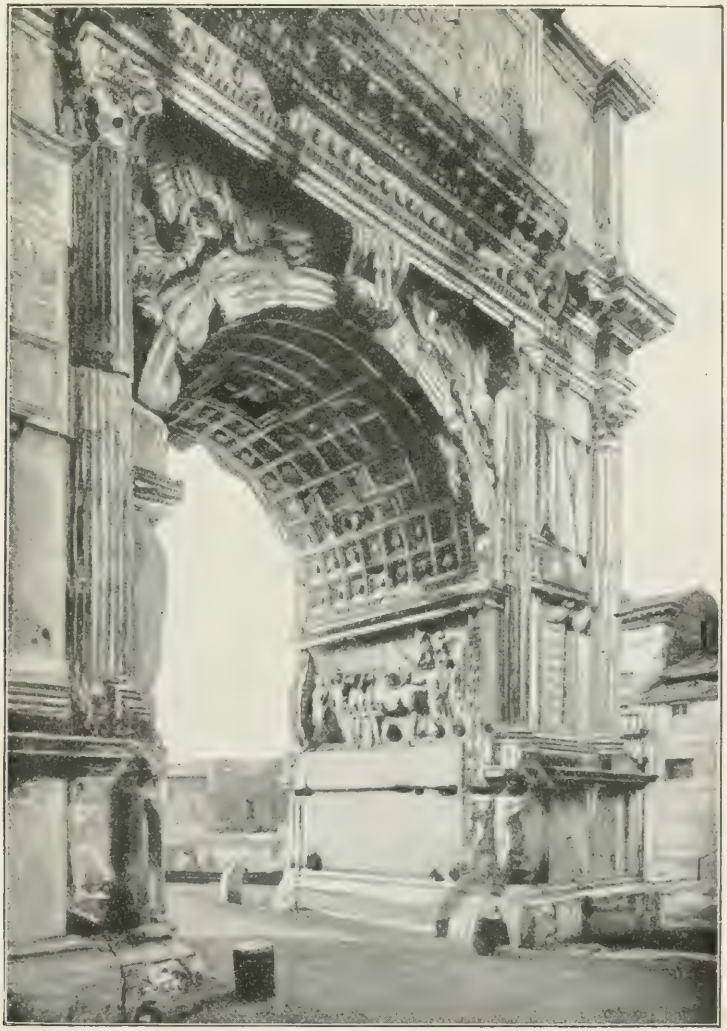


Das Kolosseum (Flavisches Amphitheater) zu Rom

und von Kaiser Hadrian wieder aufgebaut wurde, jenes herrlichen, in der Papstzeit zu einer christlichen Kirche umgewandelten Tempels mit der granitnen Säulenvorhalle, die über dem Gebälk ein griechisches Tympanon und dahinter noch eine römische Attika trägt, mit dem mächtigen Kuppelraum des Innern und der runden Oeffnung im Scheitel der Wölbung, dem „Auge" des Pantheon. Nach Augustus hat namentlich das Kaiserhaus der Flavier wieder eine fieberhafte Bauluſt betätigt. Das „Flaviſche Amphitheater" war der Name des rieſenhaften Rundbaus für Tier- und Gladiatorenkämpfe, den Veſpaſian begann, und der durch ſeinen ungeheuren Maßſtab für alle Zeiten ſeinen Namen — das Koloſſeum — erhielt. Gewölbte Arkaden, in drei Stockwerken aufeinander getürmt, die einzelnen Bogen durch doriſche, ioniſche und korinthiſche Pilaſter getrennt, umziehen den mächtigen Umkreis. Das Innere aber bildet ein Wunderwerk von maſſiven Wölbungen, auf denen ruhend ſich um die Ellipſe der Arena die Reihen der amphitheatraliſch aufſteigenden Zuſchauerbänke für fünfzigtauſend Perſonen herumziehen. Die Triumphbögen der Kaiſer, die in der unmittelbaren Nähe des Forums, dieſes nationalen Heiligtums, errichtet wurden, der eintorige Titusbogen, der aus drei Torwölbungen beſtehende Konſtantinsbogen, beide mit der charakteriſtiſchen Attika gekrönt, das Grabmal Kaiſer Hadrians: die „Engelsburg", wie ſie ſeit der Papſtzeit heißt, und die rieſenhafte Anlage der Thermen, die namentlich Caracalla und Diocletian ſchufen, um ſich die Gunſt des ſüßen Pöbels zu erhalten, die

Grabdenkmäler der Via Appia (Rundgrab der Cäcilia Metella) kommen als weitere Prunkſtücke der römiſchen Architektur hinzu. Und von Rom aus erobert ſich dieſer Bauſtil die ganze Welt. Zunächſt Italien, dann aber auch das unterworfene Ausland, darunter die Landſchaften der römiſchen Provinz Germania, die in den Reſten der Grenzbefeſtigungen des Limes und in manchen Ruinen rheiniſcher Städte (die Porta nigra zu Trier) noch heute von der weltbezwingenden Kraft der italieniſchen Bauweiſe Kunde geben.

In der Skulptur ſind die Römer nicht minder die Schüler der Griechen geworden, nachdem ſie in der älteſten Zeit auch hier etruskiſche Arbeiten in Stein und Erz nachahmten. Ja, der ungeheure Bedarf der reichen und üppigen



Der Titusbogen in Rom, mit Reliefs aus dem Triumphzuge des Kaiſers

Tanzender Satyr
Bronze aus Pompeji

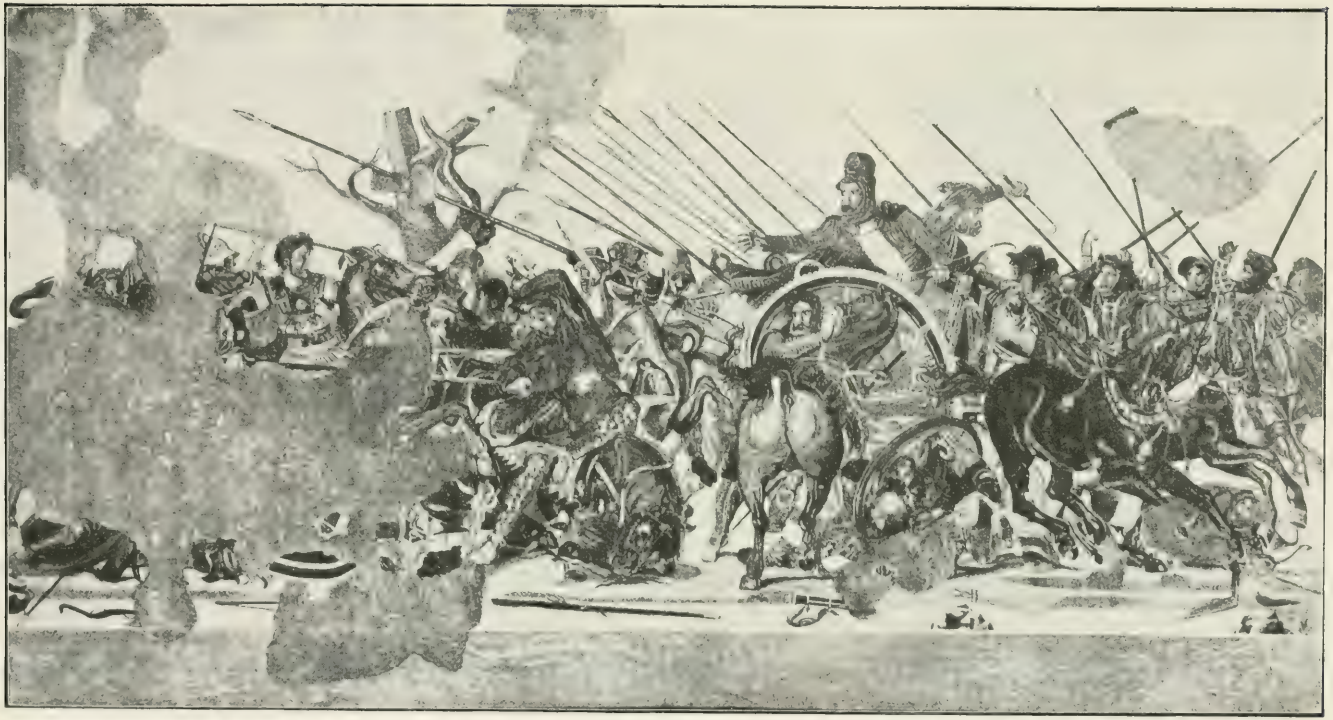
römischen Gesellschaft des zweiten und ersten Jahrhunderts v. Chr. an griechischen Plastiken ist so groß, daß er jenseits des ionischen Meeres eine Nachblüte der Bildhauerkunst hervorrief, die wohl hauptsächlich Kopien bekannter älterer Werke nach Italien lieferte, aber doch auch neue Schöpfungen, wie die Mediceische Venus (in den Uffizien zu Florenz), den Borgheſischen Fechter oder den Antinous im Vatikan zutage förderte, der zur Zeit des Hadrian entstanden sein muß. Bezeichnend für den realen Sinn der Römer ist es, daß zumal die Porträtplastik

Trunkener Silen
Bronze aus Pompeji

bei ihnen eine hervorragende Pflege fand. Nicht einen den Göttern zustrebenden Typus des schönen Menschen suchte man hier, der der griechischen Kunst auch in später Zeit, wenngleich aus weiterer Ferne vorschwebte, sondern ein kräftiges Betonen des Individuellen. Die Marmorstatue des Augustus im Vatikan und das jüngere Reiterstandbild des Marcus Aurelius aus vergoldeter Bronze, das den monumentalen Platz des römischen Kapitols beherrscht, sind die glänzendsten Zeugnisse dieser Bildniskunst. Daneben blühte das Relief, an den Triumphbögen und Denkmalssäulen (Trajanssäule und Mark-Aurelsäule) zuerst erprobt, großartiger entwickelt an den Sarkophagen, die am Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr., da die Bestattung der Gebeine an Stelle der früheren Verbrennung üblich wurde, in größerer Zahl entstanden und in der Kunst der folgenden Jahrhunderte als Anregungen eine bedeutende Rolle spielen sollten.

Knabe mit Gans
Statuette aus Pompeji

Um die römische Malerei steht es nicht anders als um die Plastik und Architektur. Auch hier gehen die ersten Bemühungen auf das Beispiel der Etrusker zurück, die die Wände ihrer Grabkammern mit bildlichen Darstellungen von großer Freiheit und Lebendigkeit schmückten. Und später treten wiederum die Griechen ein, um der römischen Wand-



Die Alexanderschlacht. Pompejanisches Mosaik. Original im Museum zu Neapel

malerei die Gesetze zu geben. Pompeji vor allem, an dessen Trümmern wir auch nach der architektonischen Seite hin die charakteristische Stadtanlage der in Italien eindringenden hellenistischen Art studieren können, hat uns unter der schützenden Hülle des Aschenregens zahlreiche Proben dekorativer Malkunst aufbewahrt, und wir erkennen an diesen meist dunkelfarbig, am liebsten mit einem warmen Rot oder auch schwarz getönten Feldern, auf denen zierliche, tanzend dahinschwebende Genien oder Szenen der mythologischen und poetischen Ueberlieferung gemalt sind, den hohen Stand auch dieser Kunstübung am Ende der Republik. Die unübersehbare Menge der Gebrauchs- und Schmuckgegenstände, Geräte und Instrumente aus Erz, die man in den pompejanischen Häusern fand, und die heute mit der reichen Zahl kostbarer künstlerischer Bronzen, mit den besten Gemälden und Mosaikarbeiten der wiederauferstandenen Stadt im Museum von Neapel vereinigt sind, rundet das imposante Bild der künstlerischen Kultur dieser Epoche ab.

Das Römertum hat mit der Geste des Eroberers, wie es die Völker des Abendlandes unter sein Szepter zwang, so auch die gesamte künstlerische Kraft der alten Welt noch einmal zusammengefaßt. Es hat die Elemente der älteren Kunst seinen Zwecken dienstbar gemacht und gezeigt, wie man Vergangenes organisch fortbilden kann. Es hat zugleich in seiner unersättlichen Gier nach Besitz, die nach Befriedigung der rohen Machtinstinkte sich auch anderen Werten zuwandte, dafür gesorgt, daß die großen Schöpfungen des in Ohnmacht gesunkenen Hellas nicht verloren gingen, und ganz Italien in ein riesenhaftes Museum verwandelt; es stimmt durchaus dazu, daß wir in den Zeiten des späten Römertums in den Sammlungen kunstfreundlicher Fürsten die ersten Anfänge des modernen Museumswesens erblicken dürfen. So ist es heute Italien fast mehr noch als Griechenland, das uns die Schönheit der Antike, auch der hellenistischen Kunst offenbart. Und Italien blieb auch in den Jahrhunderten, die nun folgen, in der Epoche der Zertrümmerung des Römerreiches, der Bannerträger im Lande der Kunst. Langsam aber melden sich nun die barbarischen Stämme des Nordens, die in der Völkerwanderung wie ein verheerender Sturmwind durch Europa ziehen und der Weltgeschichte eine neue Wendung geben, auch hier zum Worte.

Altchristlicher Sarkophag des Junius Bassus mit Darstellungen aus der biblischen Geschichte

III

Die Zeit des Uebergangs

Vom Osten kam das Licht zum zweiten Male. In dem zertrümmerten Staate der kleinasiatischen Semiten war der Stern aufgegangen, dessen Glanz die ganze zivilisierte Welt erfüllen sollte. Das Christentum durchdrang die griechisch-römische Kultur von Orient und Occident; langsam erst, doch so beharrlich, daß es sie allmählich überwand und schließlich ablöste. In der Geschichte der Kunst findet auch dieses weltgeschichtliche Ereignis in allen seinen Phasen eine klare Spiegelung. Ein ungeheurer Wandel hatte sich vollzogen. Nicht ein neuer Götterkult war aufgetaucht, von der Art derer, die seit der Ausbreitung des römischen Reiches vielfach im Abendlande bekannt geworden waren und mit dem heidnischen Olymp der Antike ohne weiteres ihren Frieden gemacht hatten, sondern eine neue Lebensanschauung brach sich Bahn, die des Menschen Beziehungen zu allen sichtbaren und unsichtbaren Gewalten des Kosmos von Grund aus umgestaltete und für die Wanderung im Diesseits unbekannte Gesetze aufstellte, indem sie das Schwergewicht des großen Problems unserer gesamten Existenz überhaupt ins Transzendente verlegte. Es ist ein ungemein interessantes Schauspiel, wie die bildenden Künste die schrittweise vorrückende Rezeption dieser neuen Gedanken begleiten. Zunächst ändert sich im Wesentlichen, im Formalen, gar nichts; nur der Inhalt verschiebt sich, die Gegenstände der Darstellung wechseln, und an Stelle der antiken Mythologie und Naturpoesie tritt die jüdisch-christliche Legende. Dann aber wirken der Inhalt der Schilderungen und die Gesinnung, die zu ihnen hinführt, auch auf den eigentlich künstlerischen Gehalt, auf die Raumbildungen der Architektur, auf die Form-

gedanken der Plastik, auf die Technik und den Vortrag der Malerei. Die völlig veränderten Bedürfnisse des religiösen Kults schaffen neue Bedingungen für die Ausschmückung der Andachtsstätten, die noch weit über ein Jahrtausend die hauptsächlichsten Sammelpunkte der Kunst bleiben. Und das neue Ideal des christlichen Zeitalters: die Vorstellung der ewig strebenden, sich prüfenden, durch innere Läuterung zu immer höherer sittlicher Reinheit aufsteigenden Menschheit, die dennoch Zweck und Ziel ihres Daseins erst im Jenseits, nicht in der Vorbereitungsstation auf Erden erblickt, — dies neue Ideal, dem das Ideal der Antike: das mit der Phantasie erschaute Musterbild des körperlich schönen und geistig hoheitsvollen Menschen, weicht, bestimmt mit den ethischen und moralischen letzten Endes auch die ästhetischen Begriffe. Den Beginn der Epoche der *christlichen Kunst* bildet also eine Zeit künstlerischer Aeußerungen, die in allen entscheidenden Zügen die Traditionen des Altertums fast ohne Variation weiterführt. In den *Katakomben* Italiens und Siziliens, wo in den unterirdischen, bergwerkartig angelegten Gängen die ältesten christlichen Gemeinden Europas ihre Toten beerdigten, vor allem in den labyrinthischen Katakomben Roms, finden sich, in den Gewölben und Nischen der steinigen Grabkammern und an den Wänden der bevorzugten geräumigeren Ruhestätten besonders geehrter Personen, aus früher Zeit (3. und 4. Jahrhundert) zahlreiche Malereien, die sich in der Komposition, im Zeichnerischen und in den farbigen Werten von den Wandbildern der römischen und helleniſtischen Antike überhaupt nicht unterscheiden, stofflich dagegen durch die Einführung biblischer Szenen und symbolischer Darstellungen den Anfang der neuen Epoche anzeigen. Es ist vielfach nichts als eine Ersetzung heidnischer Gestalten durch christliche. Niemand fand etwas dabei, wenn Jesus selbst etwa als Apollo oder als Orpheus gemalt wurde, der die Tiere der Wildnis besänftigt, wobei sich die naive Erzählung der antiken Fabel, die eine Huldigung an die Macht menschlicher Kunst darstellt, unmerklich mit einem geistig-symbolischen Gehalt von höherer Bedeutung

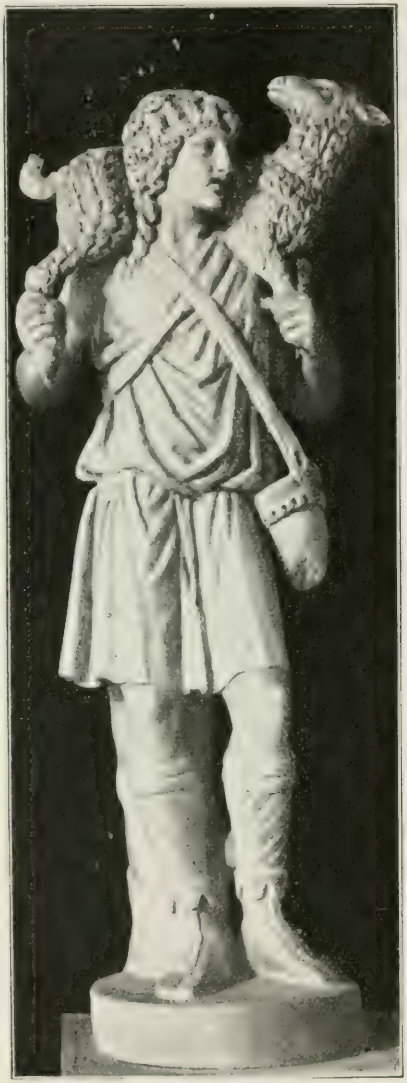
Amor und Psyche
Altchristliches Wandgemälde in der Katakombe S. Domitilla in Rom

verband. Namentlich die Wunder des Alten wie des Neuen Testaments waren beliebt. Wenn Moses Wasser aus den Felsen schlägt, erscheint er wie ein römischer Zauberer oder Gaukler mit faltiger Toga. Wenn Daniel zwischen den Löwen steht, mögen Erinnerungen an die Tierkämpfe der Arena mitgesprochen haben. Maria erhält Gewandung und Kopfputz einer Juno oder römischen Kaiserin. Dekorativer Wand- oder Deckenschmuck entspricht im Ornamentalen wie im Figürlichen und in der graziösen Leichtigkeit der Anordnung durchaus den hellenistischen Arbeiten ähnlicher Art, wie wir sie aus Pompeji kennen. Erst im 5. Jahrhundert der neuen Zeitrechnung emanzipieren sich die nazarenischen Malereien von dieser unmittelbaren Anlehnung an heidnische Vorbilder und suchen für die Gestalten der Bibel, der Heilsgeschichte und des christlichen Himmels selbständige Typen zu schaffen. Technik, Kolorit bleiben gleichwohl immer noch in den Bahnen der Ueberlieferung. Ja, es ist deutlich zu beobachten, wie die beginnende Herrschaft einer Weltanschauung, die Schmuck und Zier des Erdenlebens im Prinzip verwirft, die weitere Entwicklung und Ausbildung der künstlerischen Tradition hemmt und durch den Stillstand langsam zum Rückschritt führt.

Maria mit Jesusknaben
Fresko in den Katakomben Roms

In der Plastik ist das nicht anders. Auch hier bindet sich die altchristliche Zeit eng an das Muster der gleichzeitigen oder wenig älteren heidnischen Kunstbemühungen. Die Reliefs der Elfenbeintafeln und -büchsen, der Sarkophage vor allem, die aus den Katakomben hervorgezogen wurden, und unter denen der Sarkophag des Präfekten Junius Bassus (gest. 359) aus den Gewölben der Peterskirche am berühmtesten geworden, sind nichts als Uebertragungen römischer Arbeitsmanier auf die neuen Themata. Wie bei den Wandmalereien spielen dabei die sinnfälligen Wundermärchen der heiligen Schrift die Hauptrolle. Wie dort, werden mit Vorliebe Christus als guter Hirt, der das Lamm trägt, oder, oft genug noch mit direkten Anspielungen auf Bilder der heidnischen Mythologie, Moses Wasser aus dem Felsen schlagend, Sündenfall, Arche Noah, Jonas, Daniel in der Löwengrube, Hiob usw. dargestellt. besonders Szenen, die sich auf die Errettung aus Not

und Pein und auf das Fortleben nach dem Tode beziehen, auf Themata also, die für den Schmuck eines Sarges am nächsten lagen. Schilderungen aus der Passionsgeschichte selbst finden sich nicht vor dem Ende des 4. Jahrhunderts; aus dem folgenden Jahrhundert erst ist uns das älteste Kreuzigungsbild erhalten: die Holzreliefschnitzereien an einer Tür von S. Sabina in Rom, wo der Heiland zwischen den kleinen Schächern an einem eigentümlich konstruierten Balkengerüst erscheint.



Der gute Hirt
Marmorstatue im Christl. Mus. des Lateran

Auch die altchristliche Architektur entwickelt sich im engsten Anschluß an die Bauformen, welche die junge Religion vorfand. Vielfach wurden ganz einfach antike Tempel durch Umbauten in Kirchen verwandelt, indem man aus den einstigen Heiligtümern der Götterbilder Versammlungsräume der Gemeinde schuf — denn dies ist der Unterschied, den der veränderte Kultus verlangt. Aber es lassen sich auch schon Abwandlungen des älteren Tempeltypus in der römischen Kaiserzeit nachweisen, die sich in ihrer Anlage dem Charakter der christlichen Kirche auffallend nähern. Und die Neubauten selbst, die nun seit der Proklamierung des Christentums zur Staatsreligion (313) allenthalben emporwachsen, halten sich eng an überlieferte Formen; ihr Name „Basilika" deutet auf die Handels-, Markt- und Gerichtshallen des römischen Forums aus der Kaiserzeit, deren Bezeichnung nach dem in ihr enthaltenen griechischen Worte „Basileus" (König) auf noch viel ältere Vorbilder zurückweist. Von diesen früheren Bauten übernahmen die christlichen Architekten nicht nur den Namen, sondern auch wichtige Einzelheiten, z. B. die Teilung des Gesamtraums durch Säulenhallen, welche die Mittelhalle als höhere Haupthalle von den Seitenschiffen trennte.

Das Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna. Photographie Alinari

Aber die Fortbildung geht dann doch selbständig vor sich und entwickelt, als erstes künstlerisches Dokument der neuen weltgeschichtlichen Epoche, das altchristliche Gotteshaus: das rechteckige, breite Langhaus als Mittelschiff, rechts und links von je einem oder je zwei schmaleren Seitenschiffen flankiert, am Ende von einem Querschiff rechtwinklig durchschnitten; die Abschlußwand in der Mitte, dem Haupteingang gegenüber, um eine halbkreisförmige „Apsis" vertieft, in der die Geistlichkeit ihre Plätze erhielt; über den Säulenreihen des Hauptschiffs, dessen obere Seitenwände, über die Nebenschiffe emporragend, mit Fenstern versehen; am Schnittpunkt des Hauptschiffs und des Querschiffes ein Triumphbogen-Durchgang; das Ganze mit flachen Balkenlagen gedeckt; vor der Fassade das „Atrium", ein viereckiger Hof mit ringsherumlaufenden offenen Säulen- oder Pfeilerhallen, mit einem Brunnen in der Mitte, der nach morgenländischer Sitte den Gläubigen zur Reinigung vor dem Betreten des Heiligtums diente. In Rom waren die alte Peterskirche, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts dem Neubau Bramantes gewichen

Innenansicht der Hagia Sophia (Sophienkirche) zu Konstantinopel
Photographische Aufnahme von Sebah u. Joaillier in Konstantinopel

ist, die Kirche S. Clemente und die von Theodosius und Honorius vor den Toren der Stadt errichtete Kirche S. Paolo fuori le mura, die nach der Feuersbrunst von 1823 sehr reich, aber mit aller kalten Pracht des 19. Jahrhunderts wiedererbaut wurde, die Hauptrepräsentanten des Basilikentypus. In Ravenna, das 405 von Honorius zur Kaiserresidenz erhoben wurde und sich seitdem zu einer wichtigen Pflegestätte altchristlicher Kunst entwickelte, gesellen sich die Kirche S. Apollinare in Classe (dem einstigen, heute verschwundenen Hafenorte der Stadt) und die jüngere S. Apollinare nuovo hinzu, die Theoderich der Große zu Beginn des 6. Jahrhunderts hier, in der Hauptstadt seines Ostgotenreiches, erbauen ließ.

Selbständig entwickelt sich neben dieser Bauart des Abendlandes die byzantinische Architektur des oströmischen Reiches, die dann wieder mannigfache Ausstrahlungen nach Westen hin entsendet. Hier findet namentlich der Typus des Zentralbaus, für den aus antiker Zeit das römische Pantheon das klassische Beispiel bot, eifrige

Durchblick durch Haupt- und Seitenschiff von San Apollinare in Classe bei Ravenna
Photographische Aufnahme von Alinari, Florenz

Pflege: eine kreisrunde oder vieleckige (polygone) Anlage, durch eine flache oder höher gewölbte Kuppelbedachung abgeschlossen. Im Abendlande erscheint sie am liebsten bei Taufkapellen (hier erhielt sich die Gewohnheit auf Jahrhunderte hinaus) und Grabkapellen angewandt, und Ravenna, wo die byzantinischen Einflüsse stärker hervortreten als irgendwo sonst in Italien, bietet in dem ehrwürdigen Mausoleum der Galla Placidia, der Schwester des Honorius, und in dem grandiosen Grabdenkmal Theoderichs vor den Toren der Stadt, bei dem sich südländische Bauformen mit ursprünglich germanischen Schmuckelementen kreuzen, wiederum die wichtigsten Beispiele. Unverhüllbar jedoch treten die oströmischen Kunstgedanken in der ravennatischen Kirche S. Vitale zutage, die in der Zeit entstand, da das Ostgotenreich von Byzanz zertrümmert am Boden lag. Hier herrscht in allen Einzelheiten der byzantinische Geschmack, und die Kapitäle zeigen die charakteristische Wandlung von der plastischen zur flächigen Bildung, von der frei der Natur folgenden botanischen Stilisierung des korinthischen Säulen-

San Paolo fuori le mura vor dem Brande von 1820. Stich von Piranesi

auffatzes zu einem ornamentalen Reliefschmuck. Das größte Denkmal des byzantinischen Kirchenbaus in seiner Heimat aber ist der Neubau der schon von Konstantin errichteten, dann durch Brand zerstörten und durch Anthemios von Tralles und Isidorus von Milet 537 unter Justinian neuerbauten Sophienkirche zu Konstantinopel. Die Türken, die später dies pompöse Gotteshaus der oströmischen Kaiser in eine Moschee verwandelten und an ihren vier Ecken hochragende schlanke Minarets aufführten, ließen die schimmernde Pracht des Innern bis auf eine Uebertünchung der christlichen Mosaiken unangetastet, und noch heute erkennen wir genau die aus einer merkwürdigen, nie wiederholten Mischung von Zentral- und Langhausbau entstandene Herrlichkeit des eigenartigen Bauwerks: die weite Hauptkuppel des Mittelraums, der sich vorn und hinten Halbkuppeln anschließen, die hohen Bögen zwischen den starken Pfeilern des Haupttrakts, die Nischen und Säulen mit ihrem Schmuck aus kostbarstem Steinmaterial.

Der große Triumph der Innenausstattung in den altchristlichen Kirchen ist ihre Mosaikzier, die aus farbigen Marmorplatten hergestellte Ausschmückung der Fußböden wie der unteren Wandteile; vor allem aber die aus bunten Stein- und Glasstücken zusammengesetzten figürlichen und ornamentalen Bildungen an den Hauptschiffwänden, der Apsis und dem Triumphbogen der Basiliken, an den Pfeilern und Kuppeln der Zentralbauten. Aus den Denkmälern der Mosaikmalerei des 5. Jahrhunderts ragt der Triumphbogen von S. Paolo fuori le mura in Rom hervor, dessen Fragmente man nach dem Brande wieder zusammenzusetzen und nach alten Abbildungen zu ergänzen versucht hat. Im folgenden Jahrhundert, zur Zeit Justinians,

Kaiserin Theodora mit Gefolge. Mosaik in San Vitale zu Ravenna

strömen wie in der Architektur auch hier die Einflüsse von Byzanz herüber, und wiederum steht Ravenna mit der märchenhaften Schönheit der Mosaiken in der Grabkapelle der Galla Placidia, mit dem Schmuck in S. Apollinare nuovo, in S. Vitale an der Spitze. Die Hagia Sophia in Konstantinopel aber zeigt durch die Reste ihrer musivischen Gemälde, wie der morgenländische Sinn für Prunk und Pracht, der für die gesamte Ausstattung der Kirchen entscheidend war und das Kunsthandwerk mächtig anregte, die Möglichkeiten der Mosaikkunst aufs äußerste ausnutzte und erweiterte. Mit unsagbarer Feierlichkeit grüßten von allen diesen Wänden die Gestalten Christi und der Apostel — die beliebteste Gruppe —, die Figuren der Heiligen, Märtyrer, Propheten, der Engel, die die Mutter Gottes umschwebten, und die symbolischen Tiere, wie Lamm und Pfau, die immer wieder auftauchten. Die Technik der Stein- und Glaskomposition verbot weiche Linien, Farbenübergänge, realistische Naturwiedergabe und beförderte so von selbst die sakrale Würde und überirdische Hoheit der Darstellungen, ihre hieratische Unnahbarkeit und Gemessenheit.

In der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends christlicher Zeitrechnung aber gesellt sich nun zu der abendländischen, die antiken Traditionen fortführenden, und der byzantinischen Kunst ein dritter Konkurrent: die Kunstübung der durch Mohammeds Auftreten zu neuem Leben erwachten Orientalen, deren religiöse Leidenschaft in der kirchlichen Propaganda wie in der weltlichen Machtausdehnung Jahrhunderte hindurch sogar mit dem Christen-

tum in bedrohlichen Wettbewerb eintrat. Wie die politische Eroberungskraft des Islam, so breitete sich seine Kunst in raschem Aufblühen von Asien her über das nördliche Afrika und das südliche Europa, vor allem über Aegypten, Sizilien und Spanien aus. Neue künstlerische Elemente gelangten damit in den Anschauungskreis der Kulturvölker, deren lebenskräftigste sich für alle Zukunft fruchtbar erwiesen. Die große Tat des Islam ist seine glorreiche Ausbildung der dekorativen Künste und des kunsthandwerklichen Sinnes. In der Region der freien, vom Zweck gelösten Phantasieschöpfungen steht er hinter Europa zurück; auf die letzten Aufgaben der Plastik und der Malerei — wenngleich diese Künste ihm nicht so völlig fremd waren, wie man lange Zeit annahm — ist seine Sehnsucht ebensowenig gestellt wie auf die großen räumlichen und konstruktiven Gedanken der Architektur. Auch die neuen Einzelheiten, die er in den Kreis der älteren Bauformen einführte: die schlanken Türme der Minarets, die Spitzbogen, Kielbogen und Hufeisenbogen, die er sich als abwechslungsreiche Verbindungen von Säulen und Pfeilern schuf, das Stalaktitengewölbe, das in seiner Aneinanderdrängung gleichartiger polygoner Zellen wie die Stilisierung eines Grottendaches anmutet, dies alles trägt im wesentlichen einen dekorativen Charakter. Am feinsten und großartigsten aber bewährt sich dieser Sinn in den das Auge unaufhörlich beschäftigenden, fesselnden, neu überraschenden, berauschenden Schmuckverzierungen der Fläche. Mit unerschöpflicher Phantasie übersäen die Mohammedaner die Mauern und Pfeiler, Bogen und Kuppeln ihrer Bauwerke, die in den entscheidenden formalen Teilen von den Werken der Fremde abhängig sind, mit den aus geometrischen und botanischen ornamentalen Bildungen zusammengesetzten Motiven, die keine Geschlossenheit auftreten lassen, sondern gerade in dem ewigen Flusse der Linien, der in bestimmten Winkelschneidungen wiederkehrenden Zeichnung, der leicht und graziös über die Fläche sich windenden, schlängelnden Ranken ihre Wirkung suchen. Die Farben steigern den Effekt, aber auch sie sind nicht von einem Streben nach festen koloristischen Harmonien geleitet, sondern in glitzernder Buntheit und Mannigfaltigkeit eingeführt. Die Araber, welche zuerst die Führung innehatten, übertragen den Teppichschmuck ihrer Nomadenzelte auf ihre Kultbauten und Paläste. Hochkantige Backsteine, bearbeitete Hausteine, geschnittener Stuck, vor allem aber bemalte und glasierte Ziegel stellen das Material dar. Wie stark im Architektonischen die Anlehnung an fremde Kunstkreise namentlich im Anfang ist, beweist die Omarmoschee in Jerusalem, der sogenannte „Felsendom" (Kubbet-es-Sachra), auf dem Fundament des Salomonischen Tempels errichtet (seit 691), die ganz dem spätrömischen Zentralbau entspricht. Ebenso die Moschee des Kalifen Wabid in Damaskus, bei der Erinnerungen an byzantinische Kirchenbaumotive mitsprechen. Selbständiger und sicherer als in Syrien, Persien und Palästina entwickelt sich die Architektur des Islam in Aegypten, wo auch seine Kunst der Flächen-

Der Löwenhof des Maurenschlosses der Alhambra zu Granada. Phot. Aufnahme

dekoration: der „Arabeske" — so nennen wir sie ja noch heute nach ihren arabischen Meistern — die höchste Blüte erreicht. Und von dort drang sie nach dem südlichen Europa vor. Der „maurische Stil", wie man die Art der Moslemin-Werke hier bezeichnet, bringt in Sizilien und dann hauptsächlich in Spanien, wo er von etwa 700 an über ein halbes Jahrtausend herrschte, Schöpfungen von ungewöhnlicher Großartigkeit hervor. An erster Stelle die Moschee von Cordova (786 begonnen, erst gegen das Jahr 1000 in ihrer endgültigen Gestalt fertiggestellt), eine gewaltige Gebetsstätte, deren Decke von zahllosen, durch Hufeisenbögen verbundenen Säulen und Pfeilern getragen wird, und das jüngste Kind des arabischen Kunstgeistes in Europa: die Alhambra, das Lustschloß der maurischen Könige von Granada, das mit seinem Wechsel von sonnenbeschienenen Höfen (Myrtenhof, Löwenhof), schattigen Säulenhallen und kühlen, halbdunklen Sälen und Wohnräumen, mit der verschwenderischen Ueppigkeit seiner Innendekoration, namentlich in der durch blutige historische Ereignisse geweihten Halle der Abencerragen und in der „Halle der zwei Schwestern", mit der unermüdlichen Phantasie seines Schmuckes, seiner Farben, seiner Ueberfülle an anmutigen, verwirrenden, märchenhaften Zieraten für alle Zeiten ein Zufluchtsort romantischer Träumerei und Poesie geworden ist. In den jüngeren spanischen Bauwerken von Toledo und Sevilla mündet der arabische Stil aus. Der Alcazar von Sevilla, am Ende des zwölften Jahrhunderts begonnen, aber erst um die Mitte des vierzehnten vollendet, ist das Hauptdenkmal dieses maurischen Kunstkreises, dessen Ausläufer sich bis ins sechzehnte Jahrhundert hinein verlieren.

Von allen drei Strömen aber: von dem der römisch-altchristlichen, dem der byzantinischen und dem der mohammedanischen Kunst, fließen nun die Wasser nach dem Norden hin, der in den Stürmen der Völkerwanderung in die Weltgeschichte eingetreten war und die Berührung mit der alten Kultur-

welt erfahren hatte. Schon auf west- und oströmischem Boden hatten sich die Einflüsse ähnlich gekreuzt wie in den Ländern des Islam. Nun senden die Staaten des Mittelmeeres den Barbarenstämmen, die sie bald in der Herrschaft über das Abendland ablösen sollten, ihre Kunst über die Alpen oder machen die Einwanderer in Italien mit ihr bekannt, und ihre Elemente gehen dabei langsam Verbindungen mit den Ueberlieferungen der neugewonnenen Völker ein, bis sich auf der Höhe des Mittelalters, nach der neuen Ordnung der europäischen Dinge, auch im Norden, vor allem in Deutschland und Frankreich, nationale Formauffassungen und Stilsprachen entwickeln.

Karolingisches Initiale P
aus einer Handschrift in St. Gallen

Einst hatte sich durch die Ausbreitung des römischen Weltreichs unter der Republik und den Kaisern in den Provinzen Gallia, Germania, Britannia usw. die lateinische Kunst ebenso selbstherrlich eingesetzt wie die politische Suprematie Roms. Jetzt, nach den Erschütterungen des 4. und 5. Jahrhunderts, haben sich die Verhältnisse völlig verschoben. Im norditalischen Longobardenreiche, bei den Westgoten in Spanien, bei den britischen Angelsachsen und bei den Franken traten nun Kunstäußerungen hervor, welche deutlich eine Linie der Fortentwicklung, zunächst der Mischung und Versöhnung verschiedenartiger Kunstgedanken aufweisen. Neben den Kennzeichen der südlichen und östlichen Art machten sich, vor allem im Ornamentalen, Anlehnungen an eine bedeutende altgermanische Ueberlieferung bemerkbar. Flechtwerk- und Bandmotive, verschlungene Linien, die in Vögelköpfe oder Schlangenleiber auslaufen, Riemenwerk und allerlei Erinnerungen an die Kerbschnittmanier der Holzschnitzerei-Technik erscheinen. Die Miniaturmalereien, vor allem der irischen Mönche, die hier eine führende Rolle über-

Karolingisches Initiale J
mit Evangelistensymbol

Karolingisches Initiale J
mit Evangelistensymbol

Außenansicht des Aachener Münsters

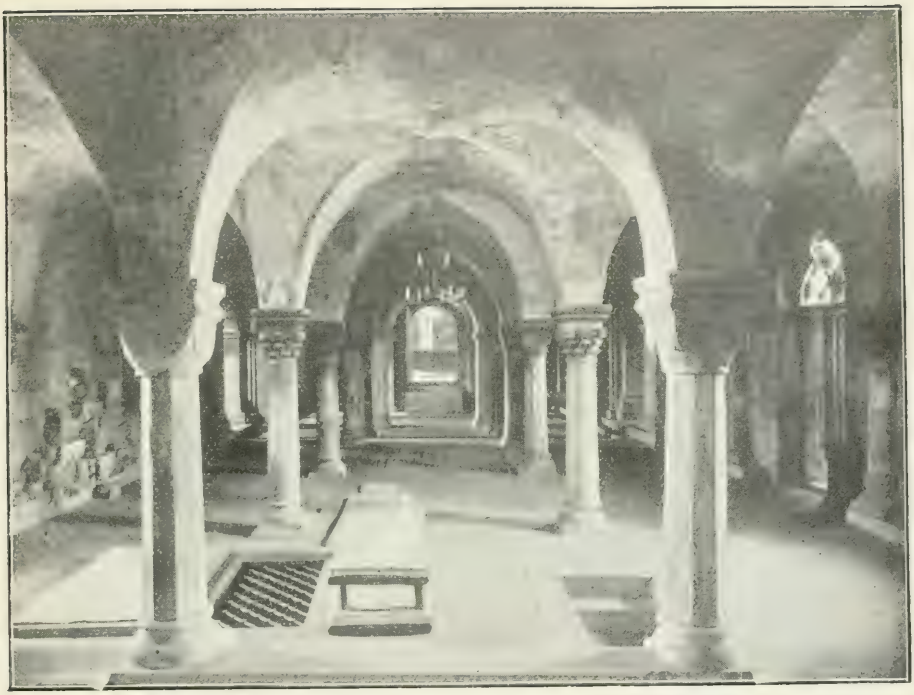
Aufnahme der Kgl. Preußischen Meßbildanstalt. Nur der kuppelüberwölbte Rundbau stammt aus karolingischer Zeit

nehmen, die kunstgewerblichen Reste, hauptsächlich die erhaltenen Werke der Goldschmiedekunst, lassen das am klarsten erkennen. Eine systematische Kunstpflege, die Plan und Absicht verrät, setzt dann bei den Franken in der karolingischen Periode ein, namentlich seitdem unter Karl dem Großen der Gedanke einer Erneuerung des römischen Weltreiches mit nordischer Spitze greifbare Gestalt annimmt. Italien liefert den verschiedenen Stämmen, die der gewaltige Frankenkaiser unter seinem Szepter vereinigte, und deren Vertreter sich an seinem Hofe zusammenfanden, die Quellen der gemeinsamen Bildung und die Kunstformen Roms; Byzanz mit seinen orientalischen, auch vom Islam beeinflußten Tendenzen das Vorbild höfischen Prunks und dekorative Anregungen mannigfacher Art. Der bedeutendste Bau der karolingischen Epoche ist Karls Palastkapelle: das Münster zu Aachen (804 geweiht), ein achtseitiger Kuppelraum mit zweigeschossigem Umgang, der mit seinen korinthischen Pfeiler- und Säulenkapitälen und seinen Mosaikgemälden eine Zentralanlage nach südlichem Muster bildet. Die übrigen wichtigsten Baudenkmäler der Zeit, die Kirchen-

und Kloſteranlagen, meiſt Längsbauten in Baſilikenart (für den Kloſterbau beſonders lehrreich der Muſterplan einer Pergamentzeichnung im Archiv von St. Gallen), die prachtvollen Profanbauten der Kaiſerburgen, die Pfalzen in Aachen, Ingelheim uſf., von denen wir freilich nur ſpärliche Kunde haben, auch die geringen Reſte der Plaſtik (wie die Bronzeſtatuette eines kaiſerlichen Reiters im Muſeum Carnavalet zu Paris, in dem man Karl den Großen ſelbſt erkannt haben will, der hier nicht mit dem legendaren Vollbart, ſondern nur mit kurzgeſchnittenem Bart auf der Oberlippe erſcheint) — das alles deutet auf unmittelbare Anlehnungen an die altchriſtlich-antike Kunſt. Doch auch einheimiſche Motive ſchleichen ſich ein, Verzierungen von ausgeſprochen heidniſch-nordiſchem Charakter. Und in manchen Einzelheiten kündigen ſich bereits die ſelbſtändigen neuen Formen an, die nun aus der Fortentwicklung der älteren entſtehen.

Der thronende Chriſtus aus dem von Godeskalk für Karl den Großen geſchriebenen Evangeliar

Das Original befindet ſich i. d. Bibliothek des Louvre, Paris



Krypta des Domes zu Quedlinburg mit dem Grabe König Heinrichs I.
Photogr. Aufnahme der Königlich Preußischen Meßbildanstalt zu Berlin

IV

Das Mittelalter

Eine neue Zeit brach an. Die Weltherrschaft des römischen Imperiums, die Glanzepoche der griechischen Kunst, die gesamte Kultur des Altertums waren nicht nur untergegangen, sondern fast vergessen. Das Christentum hatte den glänzendsten Sieg erfochten; aber die Begründer und die frühesten Träger der neuen Religion, die Völker der Mittelmeerländer, waren in die zweite Reihe gerückt, und unaufhaltsam stürmte die unverbrauchte Kraft und Gesundheit der nordischen Nationen vor. Die Idee des Weltreiches war noch nicht verblaßt, Karl der Große fühlte sich als Nachfolger der römischen Kaiser, und die deutschen Könige der nächsten Jahrhunderte, die sein Erbe antraten und sich die Kaiserkrone aufs Haupt setzten, huldigten dem gleichen Phantom. Aber noch eine andere Macht betrachtete sich zu gleicher Zeit als den Erben Roms: die katholische Kirche, die ihre großartige Organisation mehr und mehr über ganz Europa spann, und deren Oberhaupt in der ewigen Stadt seine Residenz aufgeschlagen hatte. Und es begann jenes weltgeschichtliche Ringen um die Herrschaft, das die Jahrhunderte des Mittelalters mit Kampf und Blut und Hader erfüllte und

Rom in scharfen Gegensatz zu dem Träger der römischen Kaiserkrone brachte. Neben dem großen Reiche der Germanen aber, in dessen monarchischer Spitze sich die weltliche Macht verkörperte, blüht, eine Mischung aus südlicher und nordischer Kultur, das Reich der Franzosen siegreich auf, dessen König, zu Karls des Großen Zeit noch identisch mit dem obersten Machthaber der deutschen Stämme, sich bald von diesem trennt und, der Herrscher eines fest geschlossenen nationalen Einheitsstaates, als der Rival des Germanenkönigs und als sein Nebenbuhler im Wettbewerb um den Kaisertitel erscheint. In diesen beiden Völkern ruht fortan der Schwerpunkt des politischen und kulturellen Lebens von Europa. Diesseits der Alpen, bei den „transalpinen" Völkern im Sinne der Alten, findet nun auch die Kunst ihre wichtigste Pflege, und das Christentum, in seinen ersten Zeiten bei den Völkern des Südens immer noch, soweit möglich, auf den Bahnen der Antike wandelnd, führt nun im Norden zu völlig neuen Tendenzen und Gebilden. Es entsteht eine Kunst, die auf allen Gebieten immer selbständiger und unabhängiger vom griechisch-römischen Geiste sich fortbewegt und sich bald zu einem völligen Gegenspiel der Kunst des Altertums ausbildet.

Im Anfang ist die Verbindung noch nicht eigentlich gelockert. Die romanische Kunst erhielt ihren Namen eben daher, weil sie die Traditionen der römischen aufrecht zu erhalten suchte, später aufrecht zu erhalten wähnte. Tatsächlich übernahm sie von Rom die Neigung zu der runden Bogenlinie, die dem italienischen Gewölbebau ihre Entstehung dankte, und der Bautypus der romanischen Kirche ging unmittelbar aus der altchristlichen Basilika hervor. Es erhielt sich die frühere Form: das erhöhte und breitere Mittelschiff, das als Langhaus den Hauptraum der Kirche darstellt; rechts und links die Seitenschiffe, nur halb so breit und halb so hoch; alle drei am Ende begrenzt durch ein rechtwinklig gegen sie gestelltes Querschiff; der Haupteingang im Westen; der Platz für die Priesterschaft ihm gegenüber, wo die östliche Abschlußmauer des Baus eine halbkreisförmige Ausbuchtung erfuhr. Diese jedoch, die Apsis der Basilika, wird nun weiter hinausgeschoben, indem das Mittelschiff das Querschiff durchschneidet und um ein Geringes darüber hinauswächst, so daß ein Grundriß von Kreuzesgestalt entsteht. Die Verlängerung des Langhauses nach Osten hin mit der Apsis zusammen bildet das neue Motiv des „Chores", der für die zahlreicher gewordene Priesterschaft einen stattlichen und imposanten Aufenthaltsort abgibt. In der Basilika hatte man oft (so in der Peterskirche, wo sich die alte Anlage bis heute erhalten hat) unter dem Altar die Gruft eines Märtyrers angebracht, zu der man hinabstieg, die sogenannte „Confessio"; sie erhält nun eine Erweiterung in der „Krypta", einer von Gewölben bedeckten niedrigen Gruftkapelle, die man unter dem Chor einbaute. Dadurch ergab sich ganz von selbst ein weiteres neues Motiv:

Ansicht des Domes zu Worms. Nach einer photographischen Aufnahme

daß der Chor höher gelegt wurde, so daß die heiligen Zeremonien, die dort vor sich gingen, der Gemeinde der Gläubigen sich besser und ausdrucksvoller präsentierten. Der im Grundriß meist quadratische Raum, wo Langhaus und Querschiff sich treffen, die sogenannte „Vierung", wird zu dieser erhöhten Chorbühne gern hinzugezogen und nach Norden und Süden, also nach den beiden Flügeln des Querschiffes hin, durch Schranken abgeschlossen, ebenso nach Westen (nach dem Hauptschiff) hin, wo der „Lettner", ein tribünenartiger Ausbau, den Platz lieferte, von dem aus die Geistlichkeit zu den Versammelten sprechen konnte. Die Seitenschiffe finden ähnlich wie das Hauptschiff jenseits des Querschiffes eine Fortsetzung, indem sie entweder durch kleinere Apsiden rechts und links vom Chor ihren Abschluß finden oder als Umgang, der sich leicht in einzelne kleine Kapellen teilen läßt, um den Chor herumgeführt werden. Dem großen Chor im Osten aber ward gelegentlich ein Gegenstück geschaffen in einem zweiten kleineren Chor am Westende der Kirche, wo er zwischen zwei Türmen eingebaut wurde, die sich massiv und stattlich emporreckten; das Hauptportal, ursprünglich bei der romanischen Kirche zwischen diesen Türmen befindlich, mußte dann an die nördliche oder südliche Längsseite des Bauwerkes rücken. Auch ein westliches Querschiff wird mit diesem zweiten Chor hier und da verbunden, so daß die alte Basilikenform schließlich vollkommen verwischt wird und einer weit komplizierteren, reicheren, mehr malerischen Anlage Platz macht.

Wichtig werden für diesen malerischen Eindruck im Norden namentlich die Türme. In Italien stellte man sie, wie schon in früherer Zeit, so auch

im Mittelalter als gesonderte Glockenhäuser stets neben den eigentlichen Kirchenbau. Diesseits der Alpen aber wurden sie in die Architektur des Gotteshauses einbezogen und trugen zu seinem Bilde wesentlich bei. Auch die Vierung wird immer häufiger durch eine Kuppel nach oben abgeschlossen, deren Bedeckung nach außen hin gleichfalls als ein kleiner Turm, meist von acht Seiten, erscheint. Damit nicht genug, erhält gelegentlich auch die Seite des Hauptchores abermals turmartige Aufsätze. So wächst schon das Aeußere zu einem aus vielfachen Gliedern bestehenden, beim Umschreiten immer wechselnde und neue Bilder bietenden Baukomplex heran. Auch die Mauern werden hier gegliedert, durch die sogen. „Lisenen", Streifen, die wie Pilaster sich an der Außenwand emporziehen, unten in einen Sockel münden, der das ganze Gebäude umzieht und gleichsam zusammenhält, während oben unter dem Dachgesims die Mauerflächen durch einen Rundbogenfries abgeschlossen werden. Die Türme zeigen mehrere Geschosse, die in sich wiederum durch Lisenen und Bogenfriese geschmückt werden.

Im Innern wechseln Säulen mit Pfeilern, die oft in derselben Kirche — es ist das Motiv des sogenannten „Stützenwechsels" — einander ablösen. Und beide, Säulen wie Pfeiler, zeigen eine auffällige Neubildung. Das Kapitäl geht von dem plastischen Kelch und Blätterschmuck, der noch von der alten korinthischen Säule stammte, zu einer schlichteren Form über: zu der des sogenannten Würfelkapitäls, dessen Würfelform aber nach dem Säulenschaft zu abgerundet ist und so einen fein empfundenen Uebergang von den runden Säulen zu den viereckigen Deckplatten herstellt, auf denen die Rundbogen der das Langhaus nach oben abschließenden Arkaden ruhen. Im Schmuck dieser Kapitäle wie in den kleinen Eckblättern, die an der Säulenbasis, entsprechend den vier Ecken des quadratischen Unterbaus, angebracht werden, entfalten die Architekten und Plastiker der romanischen Epoche eine nie ruhende ornamentale Phantasie, die geometrische Motive mit botanischen und figürlichen in bunter Abwechslung zu immer neuen Bildungen verbindet. Die Pfeiler nehmen gleichfalls einen neuen und reichen Schmuck an, ihre Ecken werden abgeschrägt und durch die Einstellung kleiner Säulen und Halbsäulen mannigfach belebt. Auch die Portale der Außenwand zeigen solche Einstellungen kleiner Säulen, die von außen nach innen sich in Schrägstellung eng aneinander drängen und in den sich verjüngenden Bogenumfassungen über dem Eingang eine Fortsetzung und eine Verbindung finden, so daß das ganze Portal sich von der Außenmauer bis zur eigentlichen Tür hin schattig vertieft.

So wächst die romanische Kirche, deren Grundelemente Motive von ernstester Würde und Einfachheit sind, deren Fenster namentlich, die bedeutungsvollste Gliederung und Durchbrechung der Außenwand, durch den schlichten Bogenabschluß den Eindruck absoluter Ruhe erwecken wollen,

zu einem Bauwerk heran, an dem sich die Phantasie, die Schmuckfreude und Kunstfertigkeit der mittelalterlichen Meister aufs üppigste entfalten und betätigen kann. Ihre höchste Ausbildung, die dann allmählich zu dem Stil und Geschmack der jüngeren gotischen Zeit überleitet, erhält sie, als die

Chorabschluß der St. Apostelkirche zu Köln
Aufnahme der Neuen Photogr. Gesellschaft, Steglitz

flache Balkendecke, die zuerst (wie bei den Basiliken) anzutreffen ist, nicht nur in den Seitenschiffen, die zuerst diesen Fortschritt aufweisen, sondern auch im Langhause dem steinernen Gewölbebau weicht.

Unter den ältesten, noch flach gedeckten romanischen Bauwerken stehen die Kirchen in der Heimat des sächsischen Königs- und Kaisergeschlechts aus

dem 10. Jahrhundert an erster Stelle: die Wipertikirche in Quedlinburg, der Lieblingsstadt König Heinrichs I., die Stiftskirche in Gernrode, die Markgraf Gero errichtete, der Dom, die Michaeliskirche und die Godehardikirche in Hildesheim, wo unter Bischof Bernward ums Jahr 1000 eine bedeutsame Kunstblüte sich entfaltete.

Der Gewölbebau wird besonders durch die großen Dome am Rhein vertreten. Gewaltig vor allen anderen erhob sich der Dom zu Speyer, den Konrad II. begründete, und der seine wesentliche Gestalt der für das Kaisertum so ruhmlosen Epoche Heinrichs IV. verdankt (11. Jahrhundert), diese Grabstätte mehrerer deutscher Kaiser und Kaiserinnen, eine Architektur von außerordentlicher Großartigkeit der Raumanordnung und des Konstruktiven, die unter den Kriegsnöten des westlichen deutschen Grenzlandes jahrhundertelang schwer zu leiden hatte und im Jahre 1822 durch den kunstfreudigen König Ludwig I. von Bayern rekonstruiert werden mußte. Der Dom zu Mainz, dessen malerische Mannigfaltigkeit — zwei Chöre, westliches Querschiff, zahlreiche Türme — im Laufe der Zeit so eng von Häusern umbaut wurde, daß seine Wirkung schwer beeinträchtigt ward, folgte dem Speyerer Vorbild; auch hier hat Heinrich IV., der Büßer von Canossa, tätig mitgewirkt. Der Wormser Dom und die schönste romanische Kirche des Mittelrheins: die Abteikirche zu Laach bei Andernach, schließen sich an. Am Niederrhein tritt namentlich Köln bedeutsam hervor. Das ehrwürdigste Denkmal der christlichen Baukunst ist hier die Kirche St. Maria am Kapitol (1049), vielleicht auf den Fundamenten einer romanischen oder fränkischen Anlage erbaut, in manchen Einzelheiten noch der Aachener Schloßkapelle Karls des Großen verwandt, aber in dem Grundriß des Chores mit seinen Umgängen das frühe Beispiel einer vollendet ausgebildeten romanischen Bauweise. Die Kölner St. Apostel- und die Gereonskirche treten als jüngere Bauten hinzu, die nun die Motive der mittelalterlichen Architektur harmonisch verbunden wie in einer Reinkultur darbieten. Der Gewölbebau drang dann weiter nach Osten vor, und im sächsischen Gebiete folgte Heinrich der Löwe im Dom zu Braunschweig den neuen Tendenzen dieser massiven Bauart, die feierlich-ästhetische Wirkungen mit der sehr nötigen und heiß ersehnten Sicherheit gegen drohende Feuersgefahr verband. St. Maria am Kapitol und die Apostelkirche sowie Groß-St. Martin in Köln brachten zugleich eine neue Formabweichung auf: die sogenannte „Dreikonchen-Anlage", wobei neben dem Hauptchor am Ostende auch das nördliche und südliche Querschiff im Halbkreise abgeschlossen wurden, so daß der Baukörper der Gotteshäuser von großen Kurven umschrieben und zusammengehalten ward. Im nördlichen Deutschland bildete sich wieder eine andere Technik heraus, da man aus Mangel an gewachsenem Stein den Backstein als Material heranzog und dadurch für Schmuck und Zier eine

Das Baptisterium, der Dom und der schiefe Turm zu Pisa. Photogr. Aufnahme

selbständige Behandlung einführte, indem man die einzelnen Ziegel nach den Tendenzen eines dekorativen Planes formte und brannte und durch die farbige Glasur eine koloristische Wirkung hinzufügte.

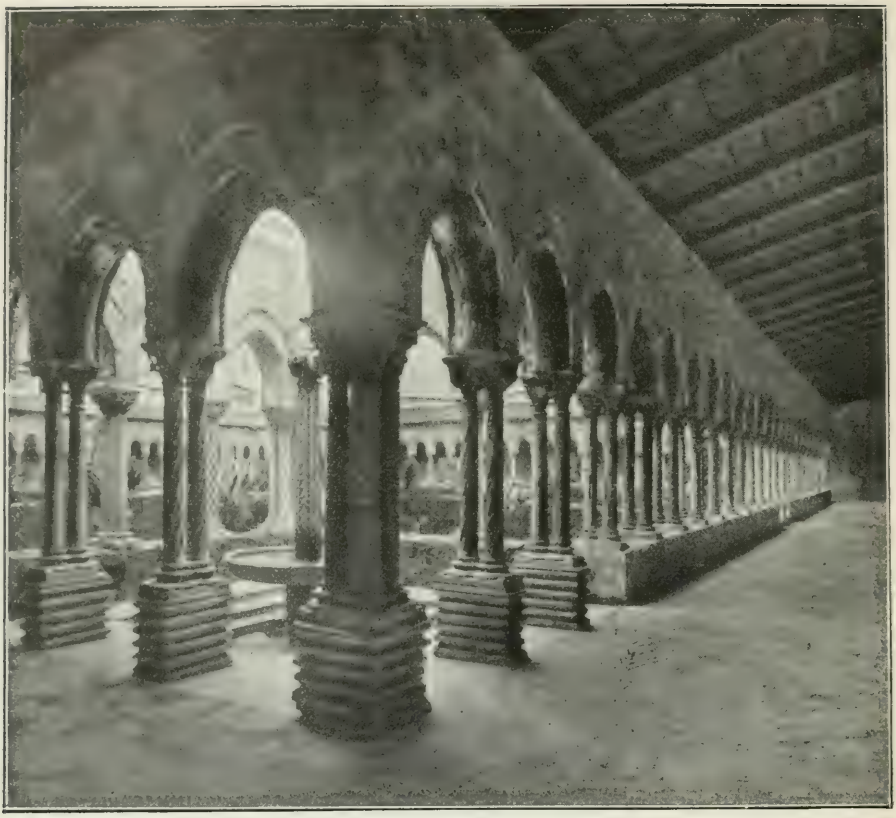
Die außerordentliche Mannigfaltigkeit, die sich nun immer mehr einbürgerte, die sich durch den Wechsel von Tonnen- und Kreuzgewölben, von Kuppeln über der Vierung, von Säulenstellungen aller Art, von Verbindungen des Basilika-Hallen- und des Zentralbau-Typus charakterisiert, führte außerhalb Deutschlands zu noch interessanteren Lösungen. In Italien steht die großartige Architektur des Domes zu Pisa (begonnen 1063, vollendet Mitte des 12. Jahrhunderts) an der Spitze, ein Wunderwerk in der Harmonie der Raumverhältnisse, in dem Schmuck der abwechselnden Lagen von schwarzem und weißem Marmor an den Außenmauern, in den Arkaden der westlichen Fassade, die in mehreren Stockwerken übereinander emporwachsen und das Mittelschiff durch einen Giebelbau von unvergleichlicher Grazie krönen, in der schlanken Kuppel über der Vierung, in der Abwägung der Größenverhältnisse von Querschiff und Langhaus. Auf dem weiten freien Platze, den die Pisaner für ihren monumentalen Dombau an der Stadtmauer anlegten, führten sie sodann neben dem Hauptgebäude den runden, von einer Kuppel mit hoher Laterne überwölbten zentralen Bau der Taufkirche, das Baptisterium S. Giovanni, und den in sechs Säulengalerie-Stockwerken emporwachsenden Glockenturm, den Campanile, auf (es

erhielt sich der Brauch, diese Türme abseits von der Kirche zu errichten), der während des Baus schief wurde und sich so durch die Jahrhunderte erhalten hat, als ein merkwürdiger Beweis für die Kraft und Festigkeit der mittelalterlichen Konstruktion, die selbst von solcher Ungunst des Schicksals unberührt blieb. Diese drei Bauwerke in ihrer Verschiedenheit und ihrem klaren Zusammenklang, die sich wie Musterbeispiele wunderbarer Architekturen aus dem Rasen emporheben, in ihrem Eindruck ungestört durch umliegende, allzu nahe herangerückte andere Bauten, stellen eine Anlage dar, deren überwältigende Wirkung nirgends in der Welt ihresgleichen findet. Die Umfassungsmauer des Friedhofs, des Campo santo, die den riesenhaften Platz abschließt (eine Längswand des rechteckigen Kreuzgangs, der diese feierlichste Stätte der Toten umzieht), erscheint wie eine durchgeführte große Linie, deren Zweck es ist, jene große Drei miteinander zu verbinden. Nicht weit von Pisa, in Lucca, stieg S. Michele empor, dem Dom der Arnostadt ähnlich in der Anlage wie im Schmuck der Fassaden. Und in der Hauptstadt Toskanas, in Florenz, grüßt uns aus der romanischen Epoche die unnahbare Würde und Feierlichkeit der Kirche S. Miniato al monte, deren wunderbar ebenmäßige Architektur von einer Anhöhe auf die Stadt herunterblickt, wiederum wie beim Dom zu Pisa von farbigen Marmorschichten umkleidet. Auch das Baptisterium des Domes entstand in romanischen Formen.

Das Baptisterium zu Florenz
Nach einer Photographie von Brogi

Die Hauptfassade der Kirche San Marco zu Venedig. Photogr. Aufnahme

An anderer Stelle verbinden sich mit den Gesetzen des romanischen Stiles noch die byzantinischen Einflüsse. Das berühmteste Beispiel ist die phantastische Pracht der Markuskirche in Venedig. Schon ihr Grundriß, der die Form eines griechischen Kreuzes mit gleich langen Armen des Langhauses wie des Querschiffes zeigt (während bei dem abendländischen lateinischen Kreuz die Nachahmung des Kreuzes von Golgatha mit seinem längeren Schafte den Ausschlag gibt), deutet nach Osten hin. Nicht minder die Freude an den malerischen Rundlinien der Kuppeln, die man über den Halbschiffen wie über der Vierung aufrichtete, vor allem jedoch die Pracht der Innenausstattung und die grandiose Feierlichkeit der Mosaikbilder auf goldenem Grunde. Als Ziegelbau wurde S. Marco 1094 begonnen und erst im Jahrhundert darauf mit kostbaren Marmorplatten umkleidet. Seitenschiffe und Vorhallen ziehen sich um Langhaus wie Querschiff herum, und fünf Portale mit romanischem Bogenabschluß laden zum Eintritt, über denen dann der gotische Geschmack des 14. Jahrhunderts noch einen Spitzbogenaufsatz anbrachte, um so die märchenhafte Phantastik des Werkes abermals zu steigern und zu erhöhen. Auch Süditalien wies orientalische Einflüsse auf, vor allem aber Sizilien, wo unter der Herrschaft der Normannen im 12. Jahrhundert Bauwerke von wunderbarer Pracht entstanden: die Schloßkirche von Palermo oder der Dom von Monreale, die den



Der Kreuzgang im Benediktinerkloster zu Monreale (Palermo)

Typus des christlichen Gotteshauses mit dem Erbe der Araberzeit, mit Mosaiken und Stalaktitengewölben und anderen orientalischen Schmuckelementen, verbanden. Rom selbst schweigt in dieser Zeit, wie es noch auf Jahrhunderte hinaus die Führung in der Kunst an die italienischen Provinzen abgab.

Bedeutungsvoll aber tritt in der Baukunst des frühen Mittelalters Frankreich hervor, wo zuerst der Gewölbebau die flache Balkendecke völlig verdrängte. Namentlich der Süden meldete sich dabei zum Worte, während das nördliche Frankreich erst zur gotischen Zeit seine glorreichste Kunstblüte entfaltete. Die Kathedralen von Toulouse, von Angouleme, von Angers, von Poitiers, die Kirchen von Arles zeigen eine bewundernswerte Fertigkeit, mit den Formen der Zeit zu schalten und in unerschöpflichem Erfindungsdrang immer neue Mischungen von Raum- und Schmuckmotiven zu erzeugen. Es bildete sich dabei in Südfrankreich ein besonderer Stil von nationaler Eigentümlichkeit heraus, der sich von der deutschen wie von der

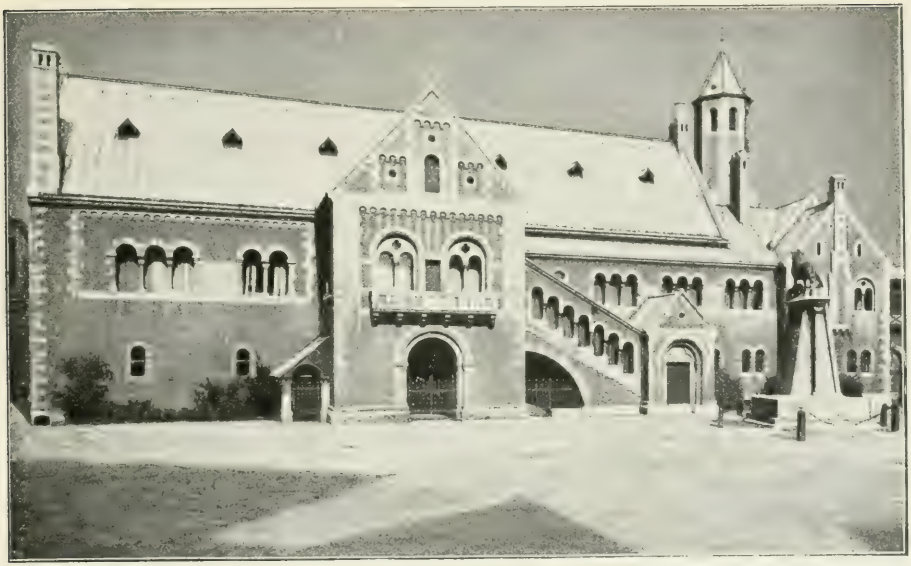
Das Hauptportal der Kirche St. Madeleine zu Vezelay. Kuhn, Paris, phot.

italienischen Art gleichzeitig unterschied; die Kirche Notre-Dame la grande zu Poitiers, eins der schönsten Beispiele für diese französische Spielart der romanischen Architektur, zeigt durch die Giebelfront der Fassade am Hauptportal, durch die kleinen Türme, die sie flankieren, und die ganze Ordnung des Bauwerkes am deutlichsten, wie sich Verbindungsfäden nach Norden wie nach Süden hinziehen, und wie doch ein eigener Typus entstanden ist. Die romanischen Kirchen des französischen Nordens dagegen, vor allem die in der Normandie, wie St. Trinité in Caen, stehen der deutschen Art sehr nahe, und diese normannische Ausprägung des romanischen Bausystems wanderte im 11. Jahrhundert mit Wilhelm dem Eroberer nun auch nach England hinüber, wo der Name des siegreichen Volkes zur Bezeichnung der hier neuen Formen diente, und wo sich nun der „normannische" Baustil mit einzelnen Details der einheimischen angelsächsischen Ueberlieferung wiederum zu neuen Abweichungen verband (Bei-

Die Kaiserpfalz zu Goslar. Aufnahme der Königl. Preußischen Meßbildanstalt

spiele liefern die Kathedralen zu Durham, Norwich, Rochester und in andren Städten). Bezeichnend für diese englische Manier ist die langgestreckte Form des Grundrisses, der geradlinige Abschluß des Chores, der selbst wiederum weit über das Querschiff hinausgeführt ist, und der besonders kraftvoll gefügte Turm über der Vierung. Damit war in England durch den romanisch-normannischen Stein- und Gewölbebau die nordgermanische Holzarchitektur fast völlig verdrängt, die sich seitdem nur noch in den skandinavischen Ländern erhielt.

Der romanische Stil ist der rechte Ausdruck des mittelalterlichen Geistes. Die Kirchen ganz Europas, die sich zu ihm bekennen, verkünden mit gleicher Eindringlichkeit den Sieg des Christentums, die Macht der Papstherrschaft. Ein Eindruck von Ernst und Feierlichkeit, von Wucht und Schwere geht von ihnen aus, und die Harmonien ihrer Umrißlinien und Baumassen wirken wie sichtbar gewordene Klänge dumpfer Glockenschläge; nur zögernd wagen sich das Schmuckbedürfnis und die Zierkunst der Künstler an diese Bauwerke, und es ist bezeichnend, daß namentlich im Norden, wo der Geist der neuen Zeit am tiefsten erfaßt und begriffen wurde, immer wieder, wenn sich weltliche Schmuckfreude der asketischen Strenge allzusehr näherte, ein Gegenschlag erfolgte, der gebieterisch die Rückkehr zur Einfachheit und Schlichtheit verlangte. Schon gegen das Jahr 1000 und dann besonders im 11. Jahrhundert machte sich eine Bewegung geltend, die solche Ziele verfolgte. Sie ging von der burgundischen Abtei Cluny aus, die zu Beginn des 10. Jahrhunderts begründet war, und deren Mönche als die einflußreichsten Vertreter eines unerbittlichen Asketentums auftraten. Und die Tendenzen der Cluniazenser wurden am



Burg Dankwarderode in Braunschweig, erbaut von Herzog Heinrich dem Löwen

Ende der romanischen Epoche, im 12. Jahrhundert, wieder aufgenommen von den Angehörigen des neuen Zisterzienserordens, die sich alsbald in ganz Europa verbreiteten. Die strenge Sachlichkeit und Zweckmäßigkeit des Baus ward nun vor allem gefordert, und es entstand eine Bauweise, die sich vom romanischen Stil langsam entfernte: ein Uebergangsstil zur Gotik hin, dem eine Reihe der großartigsten Bauwerke des 12. und 13. Jahrhunderts nun ihre Entstehung danken. Der Dom zu Bamberg, die prachtvolle Schöpfung König Heinrich II., der Dom zu Limburg und das Zisterzienserkloster Maulbronn gehören dazu.

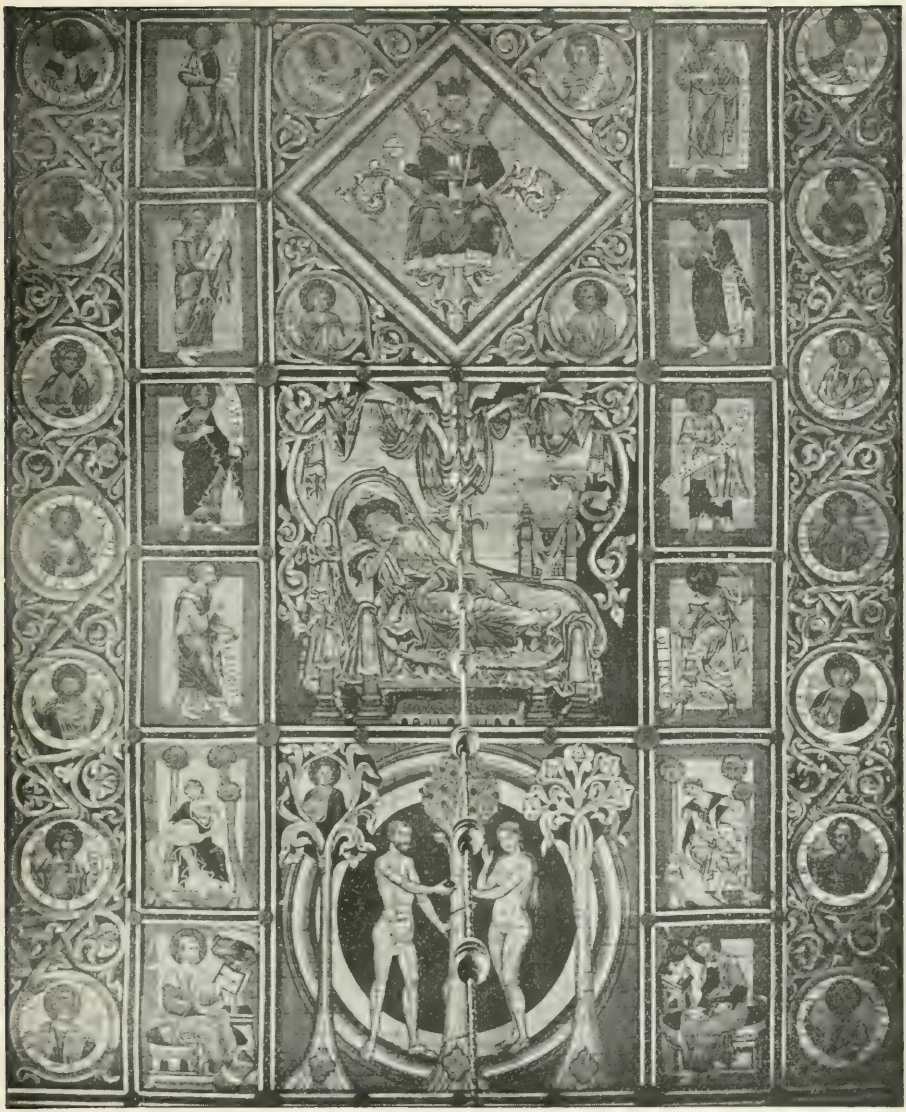
Auch die Profanbauten des 11. und 12. Jahrhunderts nehmen den Stil der Kirchen an. Bogenfenster, durch Säulen oder Säulengruppen getrennt, reich geschmückte Portale, kunstvoll durchgeführter Gewölbebau, Lisenen und Bogenfriese und das ganze Arsenal der romanischen Ornamentik gehen nun aus den Gotteshäusern in die Burgen und Schlösser über. Im Kaiserhause zu Goslar (11. Jahrhundert; heute leider so gründlich restauriert, daß sich die ursprüngliche Gestalt kaum noch erkennen läßt) ward zur Zeit der sächsischen Kaiser ein repräsentativer Bau von stolzer Pracht errichtet, der, in der Ebene gelegen, fast völlig auf die Trutzwehren einer festungsmäßigen Burg verzichtete. Ein Saalbau wie dieser Palast war auch die Burg Dankwarderode, die Heinrich der Löwe in Braunschweig errichtete. Sie führt uns schon in die Zeit der Hohenstaufen, wo auch die Kaiserpfalzen, wie die zu Gelnhausen, die Bauart und den Schmuck des romanischen Stils übernahmen. Das großartigste, am besten erhaltene

und am geschicktesten und pietätvollsten erneuerte Denkmal der nichtkirchlichen Baukunst dieser Epoche aber ist die Wartburg, der stolze Burgensitz der Landgrafen von Thüringen hoch über Eisenach im Herzen von Deutschland, dem zweimal in der Geschichte des deutschen Geisteslebens, zur Zeit der Minnesänger wie in der Epoche Luthers, eine bedeutsame Rolle zufiel, und der im 19. Jahrhundert der neuen romantischen Kunst (die Wandmalereien Moriz von Schwinds) abermals eine gastliche Stätte bot. Auch hier bildet den Kernpunkt der Anlage ein großer Saal, der den sogenannten Palas, das Landgrafenhaus, beherrscht und seine Gestalt bestimmt, während ringsherum sich starke festungsmäßige Mauern und Türme malerisch drängen. Geringer ist der Einfluß, den die romanische Bauweise in der bürgerlichen Architektur der Städte gewinnt, wo man die

Die Bernwardssäule im Dom zu Hildesheim

Wohnhäuser billiger durch Holz- und Fachwerkbau herstellt, und wo nur in wenigen Fällen ein reicher ausgestatteter Rathausbau (wie in Gelnhausen) die charakteristischen architektonischen Motive der Zeit aufweist.

Es ist tief im Wesen der mittelalterlichen Kunst begründet, daß zunächst nur der Architektur, die dazu helfen konnte, der Kirche zu dienen und ihre Macht weithin kenntlich zu machen, eine höhere Entwicklung beschieden war. Bildhauer und Maler treten lediglich als einigermaßen untergeordnete Helfer der Architekten auf und wagen sich kaum zu selbständiger Tätigkeit vor. Trotzdem läßt sich die eingeborene Schmuckfreude und Zierlust nicht ganz aus der Menschheit heraustreiben. Ist auch die frühere Beherrschung des Technischen geschwunden, so mühen sich die geschickten Handwerksmeister aufs neue um



Teil der Decke der St. Michaelskirche zu Hildesheim
Photographiſche Aufnahme der Königlich Preußiſchen Meßbildanſtalt

Vervollkommnung des Formalen und des Ausdrucks. Darf man die holden und lockenden Gebilde der antiken Kunſt nicht mehr als Sinnbilder der Schönheit und als Perſonifikationen elementarer Naturkräfte nachahmen, ſo modelliert man ſie als Symbole des Laſters und der Sünde, und die erregte mittelalterliche Phantaſie, die ſich allenthalben von hölliſchen Mächten umdroht ſieht, erfindet die endloſe Reihe der fratzenhaften Drachen- und Tiergeſtalten, die an Säulenkapitälen, an Portalen, an den holzgeſchnitzten Chorſtühlen der

Geistlichkeit, an Friesen und Giebeln auftauchen. Daß auch neben der dekorativen die freie Bildnerei nicht ganz schwieg, beweisen einzelne Denkmäler, wie das in großem Maßstab gearbeitete, aus dem Felsen gehauene Relief einer Kreuzabnahme an den Externsteinen bei Horn im Lippeschen, wo in einer sehr primitiven Technik, aber in einer Kunstsprache von innigster Empfindung, die Szene auf Golgatha dargestellt ist, während zwischen den kindlich-märchenhaft aufgefaßten Sternbildern der Sonne und des Mondes Gottvater am Himmel erscheint und unter der Erde, gleichsam um die Wurzeln des Kreuzesstammes gedrängt, Adam und Eva auftauchen, fast wie Laokoon und seine Söhne von der Schlange der Sünde umwunden. Neben der Steinskulptur entwickelt sich die Elfenbeinschnitzerei zu reicherer und höherer Kunstfertigkeit; Reliquienkästchen, kleine Altäre, die im Hause aufgestellt, aber auch auf Reisen mitgenommen werden konnten, kostbare Buchdeckel und anderer Hausrat geben Kunde davon. Wichtiger noch ist die Entwicklung der Metallkunst unter den sächsischen Kaisern. Namentlich in Hildesheim, wo wir Bischof Bernward schon als Beschützer der Künste kennen lernten, bildete sich eine Erzgießerschule, deren Hauptwerke: die (heute im Hildesheimer Dom aufgestellte) Bernwardsäule, gleich den römischen Kaisersäulen mit spiralförmig sich heraufziehenden Reliefdarstellungen geschmückt, die eherne Tür des Domes mit ihren Schilderungen aus dem Alten und Neuen Testament und das Taufbecken im Innern, von den ernsthaften und energischen Bemühungen Kunde geben, die hier einer Erneuerung verlorener Künste zustrebten.

Die Plastik steigt nun zu einer bewundernswerten Beherrschung von Körpern und Bewegungen, zu einer bedeutenden Kunst der Gruppierung und zu einem verfeinerten Formgefühl auf. Der bronzene Löwe, den Herzog Heinrich im Jahre 1166 in Braunschweig errichtete, ist ein Meisterstück in der zusammenfassenden, monumentalen Behandlung des Tierkörpers. Das Hauptportal des Domes zu Freiberg, die „Goldene Pforte", wie man es genannt hat, zeigt in der Anordnung der Säulen und Bogen mit ihrem ornamentalen und figürlichen Schmuck eine hohe Reife des dekorativen Geschmacks und in dem Halbkreisfelde über der Tür, wo die Anbetung der Könige als Relief dargestellt ist, einen außerordentlichen Fortschritt der bildhauerischen Behandlung. In der kleinen sächsischen Stadt Wechselburg weisen Kanzel und Altarbild Werke auf, die nichts mehr von primitiven Formen an sich haben, und die Holzschnitzerei der Gruppe des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, die sich hier findet, verrät in der Behandlung des halbnackten Christuskörpers, in der Stellung und dem Gesichtsausdruck der Begleiter und im Faltenwurf ihrer Gewänder fast schon die Sicherheit der Routine. In der Uebergangszeit von

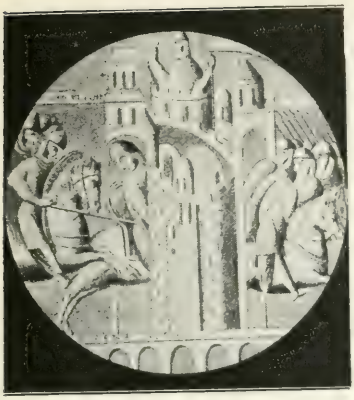
Kaiser Heinrich II. und Kunigunde
am Portale des Domes zu Bamberg
Aufnahme der Kgl. Preußischen Meßbildanstalt

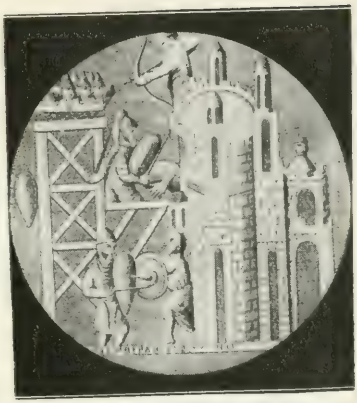
der romanischen Bauweise zur Gotik bringt dies neuerwachte Naturstudium die großartigsten Werke hervor. Zu ihnen gehören die Statuen am Dom zu Bamberg, in dem sich auch ein Reiterbildnis König Konrads III. findet, die Skulpturen der Dome zu Magdeburg, Halberstadt, Braunschweig und Paderborn, vor allem aber die Reliefs und Statuen (an erster Stelle die der siegreichen Kirche und der überwundenen Synagoge) am Straßburger Münster und, sie alle übertreffend, die Bildhauerwerke des Domes zu Naumburg: der kräftige deutsche Christus am Lettner und die in ihrer porträtmäßigen Charakteristik und Natürlichkeit unvergleichlichen Denkmäler sächsischer Fürsten und Fürstinnen im hohen Chor, aus denen wir die Menschen der mittelalterlichen Zeit tiefer und besser kennen lernen als aus irgend einem anderen Denkmal ihrer Kunst. Orientalische Einflüsse, durch die Kreuzzüge veranlaßt, machen sich oft bemerkbar; stärker aber noch spricht die Einwirkung von Frankreich her mit, wo im 13. Jahrhundert die Plastik eine glorreiche Blüte erlebte. Es ist kein Zweifel, daß von hier aus mächtige Anregungen nach Osten hinüber gegangen sind, daß wir in Bamberg, Straßburg, Naumburg und an vielen anderen Stellen die Früchte dieses künstlerischen Austausches zu erkennen haben. Zu gleicher Zeit machen sich jenseits der Alpen, in Italien, wo die Kunst bis dahin keinen Vergleich mit der der nordischen Völker aufzuweisen hatte, die ersten Anfänge des gewaltigen Aufschwungs fühlbar, der in gerader Linie zu der Glanzzeit der Renaissance führen sollte.

Das Kunsthandwerk folgt der Plastik, und die Ausstattung der Kirchen, die Leuchter, Kreuze, Gebetpulte, Reliquienschreine, Sarkophage, wie die weltlicheren Künste der Goldschmiede und der Teppichweber nehmen gleichfalls im 13. Jahrhundert einen verheißungsvollen Aufschwung. Die Malerei bleibt dagegen noch zurück. Die Wandgemälde im sächsischen und im rheinischen Gebiet, so in Braunschweig, Goslar und Hildesheim, oder in der kleinen Kirche von Schwarzrheinsdorf nahe bei Bonn sind nicht viel mehr als farbig ausgefüllte Konturzeichnungen, bei denen von tieferem Verständnis für das Wesen dieser Kunst noch keine Rede ist. Auch in Italien bewegt sich die Wandmalerei zu Beginn des 2. Jahrtausends n. Chr. noch nicht auf anderen Bahnen, während die vom Orient beeinflußte Mosaikkunst ihre Triumphe feierte.

*

Es wurde bereits betont, wie im 12. Jahrhundert ein neuer Geist die christliche Welt ergriff. Die Lehre Jesu, bisher als strenges Sittengesetz gefaßt, von den Priestern unermüdlich gepredigt, von den Gläubigen mit Schauern der Ehrfurcht vernommen und befolgt, erweist sich, fast wie im Orient die Lehre Mohammeds, als eine völkerbewegende Macht, die ihren





Glasfenſter mit Darſtellungen aus den Kreuzzügen in der Kirche von St. Denis

Bekennern das Schwert in die Hand drückt. Die Kreuzzüge beginnen, und in glühender Begeiſterung ziehen die Scharen abenteuerlicher Ritter und Krieger aus allen Ländern des Weſtens gen Morgen, um die heiligen Stätten den Händen der Türken zu entreißen. Phantaſtiſche Hoffnungen durchziehen das Abendland, ein lebhafter Verkehr verbindet die Nationen untereinander; wie die Heere fluten die Gedanken über die Grenzen hin und her. Glänzend entfaltet ſich in dieſen ſtreitbaren Zeiten das Rittertum mit ſeiner ariſtokratiſchen Kultur. Und Handel und Wandel blüht auch in den Städten auf und läßt das Geld zirkulieren. Der mönchiſch-asketiſche Geiſt tritt zurück und macht einer weltfreudigeren Stimmung Platz, die in der Kunſt ihr Spiegelbild findet. Das Düſtere, Hieratiſch-Feierliche, Dunkle der alten Bauweiſe war, wie wir ſahen, ſchon ſeit einiger Zeit einer helleren und freieren architektoniſchen Stilſprache gewichen. Wir nennen ſie die g o t i ſ c h e, nach dem Vorgang des italieniſchen Malers Vaſari, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts ſeine berühmten Lebensdarſtellungen der italieniſchen Renaiſſancemeiſter verfaßte und bei den Rückblicken auf den älteren Geſchmack dieſen halb verächtlich und ironiſch mit dem Namen des Barbarenvolkes bezeichnete, das dem Italiener als Vernichter aller antiken Kultur und Herrlichkeit galt. Es wiederholte ſich das immer aufs neue zu beobachtende Spiel: der Schimpfname verlor ſeinen ſpöttiſchen Klang und ward zu einer allgemein akzeptierten Bezeichnung.

Glasfenſter zu St. Denis mit Kreuzungsbild (Reſtauriert)

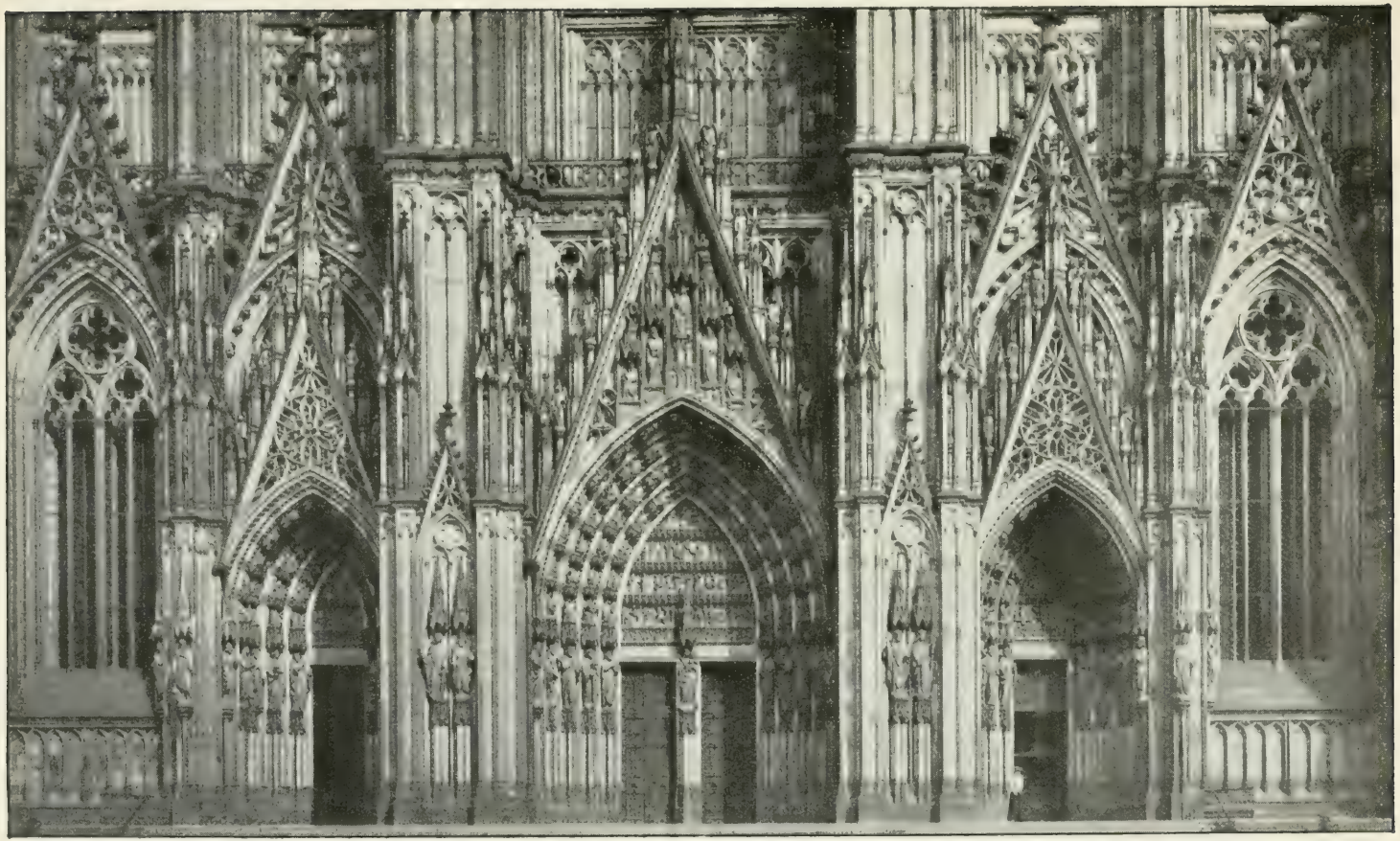
Die Wurzel und das Kennzeichen dieses Stils ist die unerbittliche konstruktive Logik einer zu vordem unerhörten Kühnheit und Zielklarheit erwachten Architektengeneration. Ueber alle anderen Abarten der früheren mittelalterlichen Baukunst siegte das System der freien Wölbungen, die man erreichte, indem man an die Stelle der alten Tonnen- und Kreuzgewölbe mit ihrem quadratischen Grundriß und der runden Bogenlinie romanischer Herkunft den Spitzbogen, den Strebepfeiler und den Schwebebogen setzte, die es gestatteten, die kompliziertesten Wölbungen zu ersinnen und auszuführen. Der ästhetische Reiz liegt dabei nicht so sehr in der Anordnung und Fügung der Mauermassen als in diesen statischen Berechnungen und Resultaten. Ganz ähnlich wie in unserer modernen Zeit erkannte man in der Sichtbarmachung des konstruktiven Gerüsts, des architektonischen Skeletts gleichsam, in dem Gefühl der mathematischen Klarheit und Sicherheit, das von dem Bauwerk auf den Betrachter überströmt, neue künstlerische Werte von eigener und hoher Bedeutung. Und an diesem Gerippe des Baus, das fast allein die Architektur darstellt, so sehr, daß ausdrucksvolle Mauerflächen zwischen seinen Gliedern kaum mehr Platz finden, rankt sich nun die Schmuckfreude der mittelalterlichen Künstler empor, die sich nicht genug tun kann, die entscheidenden Teile des Gebäudes durch immer neue Zierstücke und kunstvolle Nebendinge zu bereichern und zu betonen.

Der Italiener Vasari empfand durchaus richtig, wenn er in diesem Geschmack ein Widerspiel alles dessen sah, was ihm in der Renaissancezeit als schön und nachahmenswert galt; einen entschiedenen Gegensatz zu den Baugedanken der Antike, deren letzte Nachwirkungen sich durch die Gotik verloren hatten. Ein nordisches Kunstgefühl war hier zur Macht gelangt, durchaus genährt vom Geiste der Völker, die der in Schönheit schwelgenden Phantasie des Altertums eine neue, aus den Quellen des Geistes und des Gedanklichen gespeiste Phantasie entgegensetzten, und die zugleich, anders als die auf große Gesamtwirkungen bedachten Künstler der Romanen, in der liebevollen und erfindungsreichen Behandlung der Einzelheiten, der schmückenden Details ein Ziel sahen. Die romanische Zeit hatte noch die Verbindung mit der künstlerischen Kultur der Antike aufrecht erhalten; die Gotik sprengte sie, und in souveräner Selbstherrlichkeit stieg der Geist des Nordens auf den Thron.

Darin freilich irrte sich Vasari, und in seinem Irrtum zog er die nächsten Jahrhunderte hinter sich her: daß er die Gotik gleichsam als den nationalen Stil der Deutschen auffaßte. Noch am Ende des 18. und am Beginn des 19. Jahrhunderts, als die Schwärmerei der Sturm- und Drangzeit und der Romantik auf die Volksüberlieferung zurückgehen wollte, berauschte man sich gern an der falschen Auffassung, als sei die Gotik die spezifische Kunstart

Inneres der Kapelle des
Heiligen Ludwig zu Paris

der Deutschen, und als sei sie von hier aus siegreich nach Westen und Süden vorgedrungen. Tatsächlich ist nicht unser Vaterland, sondern Frankreich die Geburtsstätte dieses spätmittelalterlichen Stils; ebenso wie Rittersitte und höfische Kultur, wie Roman und Epos Frankreichs ward nun auch die neue Entwicklung der Baukunst für Deutschland maßgebend. In Frankreich hatte sich die Abweichung des Romanischen, die den Uebergangsstil charakterisiert, zuerst bedeutungsvoll herausgebildet; hier ward jetzt die systematische Durchbildung der anfangs schüchtern auftretenden Motive zuerst zur Tat. Und es rundete sich nun der feste Kreis der Formen und Merkmale, die mit der Gotik untrennbar verbunden sind. Die Pfeiler, die das Mittelschiff von den Seitenschiffen und im Querschiff den Hauptgang von seinen schmäleren Nachbargängen scheiden, werden nun zum Träger der ganzen Architektur. Von ihnen ziehen sich die Gewölberippen hinüber und herüber, um, wie wir sagen würden, in der Weise einer Ingenieur-Konstruktion das Gewölbe der Bedachung zu tragen. So entstanden Kirchenschiffe, die trotz ihrer größeren Höhe leichter, geradezu graziöser aufgebaut waren und dadurch zugleich mehr Licht und Helligkeit von außen in den inneren Raum strömen ließen: denn an Stelle der breiteren Mauerflächen traten nun kolossale Fenster, was zur Folge hatte, daß bei konsequenter Durchbildung des gotischen Systems für die Wandmalerei kein Platz mehr blieb, wofür aber die Riesenfenster durch die Glasmalerei der Kunst ein neues Feld eröffneten. Der Eindruck dieser Schlankheit und Leichtigkeit des Aufbaus sollte im Innern der Schiffe nicht durch konstruktive Glieder gestört werden, die als Stützen und Widerlager dem Zusammenhalt der kühnen Konstruktion dienen mußten. Darum verlegte man diese Bauglieder nach außen und führte nun hier, allen Augen sichtbar, massive Strebepfeiler auf, von denen sich frei in der Luft, über die Seitenschiffe hinweg, zum Hauptteil des Langhauses hin Schwebebogen hinüberzogen, so daß sich der Beschauer am Anblick dieser wohldurchdachten, regelmäßig geführten und in der äußeren Erscheinung doch graziösen und anmutigen Stützen des mächtigen Bauwerks erfreute. Die Strebepfeiler selbst, um nicht nur als plumpe Masse zu erscheinen, erhalten reichen Schmuck. Ueber dem Punkt, von dem sie die Bogen zum Mittelschiff hinüber sandten, wachsen zierliche kleine Türmchen, die sogenannten „Fialen" empor, deren Schaft der „Leib" genannt wurde, während die pyramidenförmige Spitze als der „Riese" bezeichnet ward. Auch sonst wird nun alles auf ein malerisches Gewirr von ineinandergreifenden, sinnreich geordneten Baugliedern und mannigfaltigen Schmuck gestellt. Die alte Anlage wird dabei im Kern meist beibehalten, aber doch erweitert und bereichert. Das Langhaus tritt oft mit fünf Schiffen auf, die das Querschiff mit drei Schiffen durchschneidet. Die Seitenschiffe ziehen sich als Kapellen-



Portale der Hauptfassade des Domes zu Köln
Aufnahme der Neuen Photographischen Gesellschaft, Steglitz

kranz um den am liebsten weder rund noch gradlinig abgeschlossenen, sondern als Vieleck (mit fünf oder sieben Seiten) gestalteten Chor; an diesem Hauptpunkt der Kirche, wo der Platz des Altars ist, entstehen auf solche Weise höchst komplizierte Grundrisse und unregelmäßig abgeschlossene Teilräume, die zu überwölben den routinierten Architekten keine Schwierigkeiten mehr macht, und dieser sorgsam durchdachten Gesamtanlage entspricht das dekorative Raffinement der Einzelausgestaltung. Die Pfeiler treten als Bündel von Halb- oder Dreiviertelsäulen auf („Dienste" genannt), die oben in den Gewölberippen ihre Fortsetzung finden. Die spitzbogigen Fenster, welche nun fast die gesamten Wände der Seitenschiffe und der über diese hinausragenden oberen Mauerflächen des Mittelschiffes einnehmen, werden durch kunstvolles „Stabwerk" geteilt und verziert und erhalten draußen noch ein besonderes Schmuckwerk: den „Wimperg", einen spitzen Giebel, dessen Dreieck wiederum durch steinernes Maßwerk gefüllt ist. Und an den Kanten dieser vorspringenden Fenstergiebel wie an denen der „Riesen" und Fialen klettern kleine Knäufe oder „Krabben" empor, bis die „Kreuzblume" die Spitze schmückt. Der Haupteingang, immer noch der Regel nach an der Westseite gelegen, wird durch ein rundes Radfenster, die sogenannte „Fensterrose", deren Stabwerk mit besonderer Liebe durchgebildet wird, ausdrücklich betont. Und neben diesem Portal des Mittelschiffes erheben sich zwei schlanke, himmelanragende Türme, fast immer viereckig beginnend, dann in ein Achteck überleitend, das die acht Rippen des mit durchbrochenem, offenem Maßwerk aufsteigenden Helms trägt; die Kreuzblume zeigt hier wieder die Spitze an. Da die Säule durch den Pfeiler ersetzt ist, fehlt der Anlaß zur Anbringung des Kapitäls im früheren Sinne; nur die Halbsäulen der Bündelpfeiler, die „Dienste", erhalten Kapitälschmuck, der nun aber auf den Ausdruck der Tragwirkung verzichtet, ebenso die flache Ornamentik der romanischen Epoche verläßt und meist kunstvoll gebildeten, naturalistisch aufgefaßten und doch von sicherem Formengefühl geleiteten Schmuck aus botanischen Elementen erhält, dessen Vorbilder den naheliegenden heimischen Blättern und Pflanzen, den Eichen, Disteln, Weinreben usw. entnommen sind.

Die Tendenzen des romanischen Stils gingen auf wuchtige Schwere, die horizontale Lagerung der Baumassen wird darum für den Eindruck bestimmend. Bei der Gotik ist alles aufs Vertikale gerichtet. Je entschiedener und konsequenter sie sich ausbildet, um so klarer tritt dies Aufwärtsstreben hervor. Die Grabkirche der französischen Könige in St. Denis, das ehrwürdige Wahrzeichen ihrer Hauptstadt: Notre-Dame in Paris, sodann die Kathedralen von Reims, von Amiens und von Chartres sind die prächtigsten Beispiele der Frühgotik aus dem 12. Jahrhundert, denen sich im Jahrhundert darauf eine imposante Reihe weiterer Bauten anschließt, vor allem die Ste. Chapelle, als Palastkapelle Ludwigs des Heiligen

Comment mestre guillaume de mandeuille sen ala oultre mer

Comme il soit ainsi que la terre doultremer cest assa
uoir la sainte terre de promission en trestoutes le
autres terres cest la plus excellente et la plus digne
et dame souueraine de toutes autres terres et benoit
et sainte fie et consacree du precieux corps et du preueur
sang nre seigneur ihesu crist. ou ly pleut soy enom
brer en la glorieuse uierge marie et prendre charlu
maine et nourricon et la terre marcher et enuiron
de ioies et la uoult il mant miracles faire et preschier et enseignier la foy et la
loy de nous crestiens comme a ses enfans et de cette terre uoult singuliere

Französische Miniatur
des 15. Jahrhunderts

errichtet, die heute im Hofe des Justizpalastes am Westufer der Seine steht, weiter die Hauptkirchen von Bauvais, von Bourges, von Tours, von Chalons und zahlreichen anderen größeren Provinzstädten. Erst allmählich verlieren diese gotischen Kathedralen die letzten Anklänge an das Romanische, vor allem die massiven Rundpfeiler, die im Innern als Gewölbeträger dienen.

Es dauerte nicht lange, bis die neue Architektur, ebenso wie die anderen Moden der Zeit, von Frankreich nach Deutschland hinüberdrang. Bereits im Beginn des 13. Jahrhunderts (seit 1207) wird der gotische Chor des Magdeburger Doms errichtet, dessen übrige Bauteile dem nächsten Jahrhundert angehören, und dessen Vollendung durch den Abschluß der Turmbauten erst um 1520 erfolgte. Die Abhängigkeit der deutschen frühgotischen Bauwerke von den französischen Vorbildern läßt sich bis in die Einzelheiten klar verfolgen; ohne Zweifel waren es zum Teil eingewanderte Architekten des Nachbarlandes selbst, welche die Lehren der neuen Kunst predigten, bis die deutschen Meister sie sich selbst zu eigen machten. Dem Dom von Magdeburg folgen die Marburger Elisabethkirche, die Liebfrauenkirche zu Trier und als das großartigste Denkmal der deutschen Gotik, das nun schon mit voller Sicherheit die neuen Formen beherrscht, der Kölner Dom, dessen Grundstein im Jahre 1248 gelegt wurde. Auch hier ist der französische Einfluß unverkennbar; ohne das Beispiel der Kathedrale von Amiens wäre der Chor dieses riesenhaft angelegten rheinischen Kirchenbaus nach Grundriß, Einzelanlage und Ausschmückung nicht zu denken. Aber die Baumeister, die hier am Werke waren, an ihrer Spitze Gerhard von Riele, dann die Meister Arnold und Johann, sind Deutsche, und in deutschem Geiste verstanden sie die französischen Anregungen selbständig und organisch fortzuführen. Die Baugeschichte des Domes von Köln hat sich dann über viele Jahrhunderte hingezogen. Der Chor war im Jahre 1320 vollendet; als er feierlich geweiht war, begann man mit dem Bau des Langhauses, des Querhauses und der mit allem Reichtum der Epoche bedachten Westfront, wo sich zwischen dem breiten Unterbau der Türme das Hauptportal befinden sollte. Doch im Beginn des 16. Jahrhunderts, als die Macht der katholischen Kirche durch die Stürme der Reformation erschüttert und zugleich, beim Regierungsantritt Karls V., Deutschland immer tiefer in politische Wirrnisse und innere Zwistigkeiten hineingerissen wurde, unterbrach man das kolossale Werk, und es sollte über drei Jahrhunderte dauern, bis die romantische Begeisterung es wieder in Angriff nahm.

Bezeichnend für das Eindringen der gotischen Formen und Prinzipien im 13. Jahrhundert ist die Tatsache, daß vielfach Kirchen, die noch im romanischen Stil begonnen waren, nun gotisch fortgeführt wurden. So das Münster in Freiburg i. B., wo der herrliche Turm mit seinem durchbrochenen, die gotische Konstruktion besonders deutlich präsentierenden Ober-

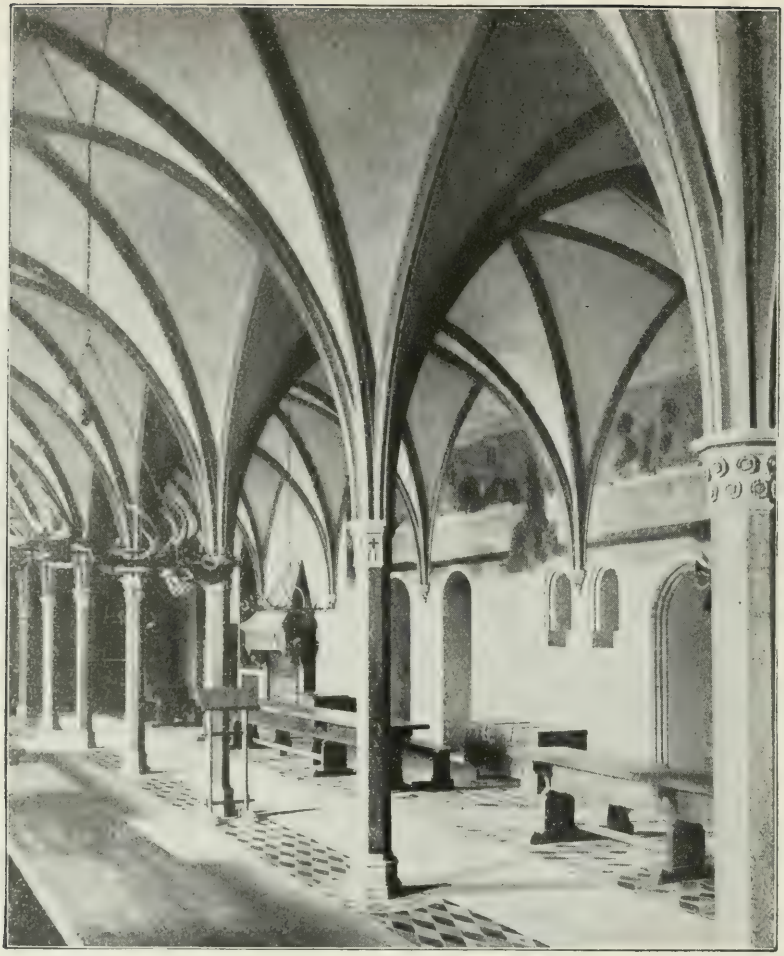
bau ein romanisches Querschiff überragt. So vor allem auch das wichtigste Beispiel dieser organischen Uebergänge: das Straßburger Münster. Auch hier war das Querschiff, ebenso wie der Chor, in den wesentlichen Teilen noch romanisch angelegt. Im 13. Jahrhundert aber ward das Langhaus gotisch angefügt (vollendet 1275), und nun, am Ende dieses Jahrhunderts (seit 1287), tritt als der Architekt der Westfassade Meister Erwin auf (gest. 1318), der mit seinem später als historisch unberechtigt erwiesenen Beinamen „von Steinbach" der Zeit des jungen Goethe als der glorreichste Vertreter altdeutscher Baukunst erschien, und der, freilich wiederum nach französischen Vorbildern, den wunderbaren Unterbau der Hauptfront ausführte. Das Münster der alten Reichsstadt im Elsaß erhielt dann erst im 15. Jahrhundert seine charakteristische Silhouette durch den nördlichen Turm, den Meister Johannes Hültz von der Kölner Bauhütte mit originellen, außen angelegten Treppentürmchen errichtete, während der südliche Turm unvollendet blieb (und allen baugierigen Restauratoren und „Ergänzern" zum Trotz hoffentlich für alle Zeit unvollendet bleiben wird).

Ringsum in Deutschland steigen nun die schlanken gotischen Gotteshäuser aus dem Boden empor, die Dome von Regensburg und Ulm, von Frankfurt und Prag, von Erfurt und Meißen, die Kirchen in Zwickau und Annaberg und anderen sächsischen Städten, wo ein reicher Industrie- und Handelsverkehr am Ende des Mittelalters eine Blüte der Baukunst hervorrief, die Katharinenkirche zu Oppenheim und das Wahrzeichen Nürnbergs: St. Lorenz. Eine besondere Abart des gotischen Typus bildeten die Hallenkirchen, bei denen das Mittelschiff wenig oder gar nicht über die Seitenschiffe emporragte. Ihr nahe steht St. Stephan in Wien (1339 begonnen), dessen Türme nicht an der Westfront, sondern zu beiden Seiten des Langhauses an Stelle der fehlenden Querschiffe angelegt wurden, wo freilich nur an der Südseite der Plan des Turmbaus auch seine Ausführung fand (1433 ward der Stephansturm durch Meister Wenzel in großartiger und origineller Weise abgeschlossen). Besonders zur Form der Hallenkirchen wurden die Baumeister gedrängt, wo sie mit dem Material des Backsteins arbeiteten, weil hier die Unmöglichkeit reicheren bildhauerischen Schmuckes zur monumentalen, weiträumigen Ausgestaltung des Inneren zwang. Die Münchener Frauenkirche und viele andere bayerischen Gotteshäuser, die in Backstein errichtet wurden, nehmen aus diesem Grunde die Hallenform an. In Nord- und Ostdeutschland erlebte dann die Backsteingotik ihre kunstvolle Ausbildung. Hier suchte man — bei den Marienkirchen zu Lübeck, Prenzlau und Danzig, bei den Domen zu Schwerin und Stendal, bei der Katharinenkirche zu Brandenburg und weiter, im polnischen Gebiet (Gnesen, Posen) — mit gebrannten Ziegeln, die man durch Glasuren und farbige Tönungen belebte, wenigstens die hohen (meist abge-

Die freien Künſte an der Goldenen Pforte des Doms zu Freiberg i. S.

treppten) Giebelwände, das Stab- und Maßwerk, die Radfenſter, Roſen und Fialen der Hauſteinbauten nachzuahmen.

Die Profanarchitektur der gotiſchen Zeit iſt in Deutſchland vor allem der bürgerlichen Baukunſt zugute gekommen, wo ſich der neue Geſchmack weit mehr als im Kirchenbau von den franzöſiſchen Muſtern emanzipierte und eine charakteriſtiſche nationale Art annahm. In den blühenden Städten wuchſen bald die ſchmucken Wohnhäuſer der Patrizier auf, beſonders gern in Fachwerkbau, d. h. mit einem Gerüſt von Holzbalken, das ſich auf ſteinernem Unterbau erhob, und deſſen Querbalken, herausragende Balkenköpfe und Putzfelder zwiſchen den Holzgliedern durch Schnitzereien und bunte Bemalung geſchmückt wurden. Hohe Giebel und Dächer krönten dieſe Bürgerhäuſer; ausgebaute Erker mit kunſtvollem Ornament- und Fenſterſchmuck gaben den Faſſaden eine reizvolle, willkürliche Unterbrechung; namentlich in Nürnberg waren ſie beliebt, wo ſie ſich durch die Jahrhunderte in reicher Zahl erhalten haben. Auch die Mauern, welche die Städte in Kriegs- und Friedenszeiten ſchützten, wurden durch reich ausgeſtaltete Tor- und Turmbauten geſchmückt; in Süddeutſchland liefert Rothenburg o. T. das berühmteſte Beiſpiel einer ſolchen, bis heute unverſehrt gebliebenen Anlage, in Norddeutſchland ſei als beſcheidenes Gegenſtück das mecklenburgiſche Neubrandenburg genannt. Die ganze Kunſt- und Schmuckfreude der Stadt aber ſammelte ſich in den Rathäuſern. Noch heute künden dieſe ſtolzen Sitze der Gemeindegewaltigen in Braunſchweig und Lübeck, in Tangermünde und Stralſund, in Danzig



Der Konventsremter der Marienburg
Aufnahme der Neuen Photogr. Gesellschaft, Steglitz

und Breslau, in Münster und in Regensburg von dem Erfindungsreichtum und dem geschulten Baumeistersinn der gotischen Architekten. Auch die Halle des Artushofes zu Danzig, der alte Versammlungsplatz der hanseatischen Kaufleute, gehört in diesen Kreis. Eine Gruppe für sich im gotischen Profanbau aber bilden die Schlösser dieser Jahrhunderte am Ausgang des Mittelalters, vor allem die Marienburg, das Hauptschloß des Deutschen Ritterordens, der in Nordostdeutschland seine großartige kolonisatorische Wirksamkeit entfaltete und in den heutigen Provinzen West- und Ostpreußen zahllose Kirchen und Ordenshäuser, Klöster, Schlösser und Festungen errichtete. Von den Fürstensitzen im mittleren Deutschland seien hier wenigstens die Moritzburg in Halle und die Albrechtsburg

Das Rathaus zu Lübeck. Aufnahme der Neuen Photogr. Gesellschaft, Steglitz

zu Meißen genannt, die Meister Arnold in spätgotischer Zeit (von 1471 an) in gewaltigem Maßstabe errichtete.

Glänzend wie in Deutschland zeigte sich die bürgerliche Gotik in den Niederlanden, wo namentlich in spätgotischer Zeit in den reichen Handelsstädten die stolzen, prächtig geschmückten Rathäuser, Kauf- und Gildehallen entstanden, langgestreckte Bautrakte mit Erkern, Statuen an den Fassaden, Laubengängen und hochgiebeligen Dächern, über die meist ein kräftiger, zu ragender Höhe emporgeführter Turm: der „beffroi" (der „Belfried", wie man deutsch sagte), selbstbewußt und trotzig aufstieg. Fast immer wird das prächtige Stadthaus an einen freien Platz gestellt (die „grand' place"), dessen ruhige und weite Fläche das prunkvolle Bauwerk durch den Kontrast zu doppelter Geltung kommen läßt, während schöne Patrizier- und Gildehäuser sich an den drei anderen Seiten des Vierecks herumziehen. So ist es bei dem berühmtesten Muster dieser Anlage: in Brüssel; so auch in dem einst mächtigen Brügge. Für die Kaufhallen bietet Ypern, im 14. Jahrhundert eine der reichsten und wichtigsten Handelsstädte Flanderns,

das imposanteste Beispiel. In den Niederlanden haben wir dieselbe Entwicklung wie in Deutschland: die Bürger- und Rathäuser nehmen einen nationalen Charakter an, während der Kirchenbau (Dom zu Antwerpen) gehorsam den französischen Vorbildern folgt.

Auch England erhält die Gotik von Frankreich her. Wir wissen, daß am Ende des 12. Jahrhunderts ein Meister Wilhelm von Sens nach Britannien hinüberkam, um am Bau der Kathedrale von Canterbury tätig zu sein. Mit Bestimmtheit geht die englische Gotik auf eine Kontrastierung der aufstrebenden, vertikalen Tendenzen durch horizontale aus. Eine Neigung zur Geradlinigkeit, zur Rechteckform macht sich geltend, dabei behalten die Kirchen den langgestreckten Grundriß, den sie schon in der romanischen Zeit besaßen. So stellt sich schon im 13. Jahrhundert die Kathedrale von Salisbury dar. Im Jahrhundert darauf repräsentieren dann die Kathedralen von York und Lichfield einen Geschmack, der auf ein gehäuftes Uebermaß von Schmuck und Zierwerk ausgeht. Der Spitzbogen, der zuerst in England besonders schmal auftritt, macht im Laufe der Zeit noch besondere Abwandlungen durch, indem der sogenannte „Eselsrücken", ein geschweifter und nach oben spitz abgeschlossener Kielbogen, und das Gegenstück dazu: der „Tudorbogen", dessen Spitze eingedrückt ist, sich mehr und mehr vordrängen. Die Kapelle Heinrichs VII. in der Westminster-Abtei zu London (Anfang des 16. Jahrhunderts) ist das letzte bedeutende Bauwerk der englischen Gotik, deren Einfluß auf Kirchen- und Profanbau jedoch niemals aufgehört hat, sondern bis an die Schwelle unserer Zeit mächtig geblieben ist.

Auch Italien wahrte sich der neuen französischen Architektur gegenüber seine Selbständigkeit. Mehr noch als in England herrscht hier der ausgesprochene Wille, bei der Gliederung der Baumassen auf die bestimmende Horizontale nicht zu verzichten, sich weder dem vertikalen System noch der verstandesklaren konstruktiven Art bedingungslos auszuliefern. Man übernahm wohl den Spitzbogen, die Radfenster, die vorgebauten Giebel der Portale und der Nischen für den Statuenschmuck, man nutzte auch die Möglichkeit weiter und großer Wölbungen aus, welche die nordische Gotik an die Hand gab; namentlich seitdem die Predigerorden der Franziskaner und Dominikaner nach geräumigen Gotteshäusern verlangten. Aber man wollte weder die Mauern auflösen, wodurch die Wandmalerei aus den Kirchen verdrängt worden wäre, noch den Turm, der abseits stehen blieb, in den Hauptbau einbeziehen — eben um dem Zwang zum Vertikalen zu entgehen. Die bedeutendsten Denkmäler der italienischen Gotik, die Doppelkirche S. Francesco zu Assisi (deren Unterkirche noch romanische Formen aufweist), S. Croce und der Dom in Florenz (beide von Arnolfo di Cambio begonnen, der Dom 1296), der Dom von Siena (wie der in Florenz mit Schichtwechsel von weißem und schwarzem Marmor am Außenbau) und der von Orvieto mit dem prunkvollen Schmuck seiner Westfassade,

Gartenseite von St. Johns-College (Universität Oxford)

die Kirche S. Giovanni e Paolo in Venedig und die unvollendet gebliebene S. Petronio in Bologna — sie alle unterscheiden sich durch prinzipielle Abweichungen von den gleichzeitigen Bauten jenseits der Alpen. Am meisten Berührungspunkte mit dem französischen und dem deutschen Geschmack, der hier durch deutsche Architekten auch direkt importiert wurde, zeigt der im hellen Glanze weißen Marmors strahlende Dom von Mailand durch die Unzahl seiner spitz auslaufenden Türme und Fialen und die kaum übersehbare Ueppigkeit seines dekorativen und Skulpturenschmuckes; aber auch hier fehlt das Aufwärtsstreben, das Ragende, das für den Norden charakteristisch ist: die ganze Masse dieses spätgotischen Bauwerkes senkt sich in breiter Lagerung auf den Boden.

Nicht minder eigenartig tritt die Gotik in Italien beim Profanbau auf. Die Rathäuser, an erster Stelle der Palazzo vecchio in Florenz und der Palazzo publico in Siena, treten wie Stadtfestungen auf, mit herausgebautem Zinnengeschoß und hochragendem, trotzigem Turm. Ihnen schließen sich die „Wohntürme" an, die den unsicheren Zeiten des Mittelalters ihre Entstehung danken. Neben dem Palazzo vecchio vertritt in Florenz der Bargello, früher die Residenz des Podestà, die bürgerliche Gotik. Eine besondere Ausbildung erfährt dann der Geschmack des endenden Mittelalters in Venedig, das seine vom Orient belebte Phantasie zu Hilfe ruft, um die Motive des Spitzbogens und des Maß-

werks am Dogenpalast und an den durch die Märchenstadt verstreuten Palazzi der Patrizier völlig neuen und originellen Wirkungen zuzuführen. Der Dogenpalast zeigt in den offenen Hallen seiner beiden unteren Stockwerke eine klare, von reifem Kunstverstand beherrschte Gotik; darüber aber erhebt sich der massige Oberbau, der mit seinen farbigen Marmorplatten an die Flächendekoration der Mohammedaner erinnert. Auch die Privatpaläste lassen in den offenen Mittelhallen, mit denen die Stockwerke auf die Kanäle herabgrüßen, in dem Zierwerk ihrer Säulenarkaden und in dem ausdrucksvollen Schmuck der geschlossenen Flächen, der rechts und links damit kontrastiert, Erinnerungen an den Orient lebendig werden.

Grabplatte des Königs Günther von Schwarzburg
im Dom zu Frankfurt am Main

Auch in der gotischen Zeit stehen Plastik und Malerei durchaus unter der Herrschaft der Architektur. Die Kathedralen und Dome können der Mitarbeit der Bildhauer nicht entraten, und die großartigsten Werke der gotischen Plastik, wie die Darstellung des Jüngsten Gerichts am Hauptportal der Kathedrale von Reims, wie die Bildwerke an der Fassade des Straßburger Münsters und im Chor des Kölner Domes, lassen erkennen, zu welcher Lebendigkeit und Eindringlichkeit der Charakteristik man durch das Studium der Natur vorgedrungen war. Die Grabdenkmäler der Kirchen, in den Boden eingelassene Platten aus Stein oder Bronze, oder die Sarkophage mit den ruhenden Porträtfiguren der Verstorbenen, die Holzschnitzereien der Altarschreine, mit farbiger Bemalung und mit Gold geziert, die Erzeugnisse des edlen Kunsthandwerks, vor allem die Reliquienschreine, Kelche und Monstranzen der Kirchen,

kommen hinzu, um uns einen Einblick in die umfassende Kunstkultur des Mittelalters zu geben. Die Motive der gotischen Architektur werden auch hier überall angebracht, ja die vertikalen Tendenzen der Baumeister machen sich bei der Bildnerei in der spätgotischen Zeit fast ungebührlich geltend, da die Gestalten in der Längsstreckung ihrer Körper, in der komplizierten Berechnung der Gewänder, in der Gedrungenheit und Gebundenheit ihrer Bewegungen sich wieder von der Natur entfernen, um sich den Gesetzen der Baukunst unterzuordnen.

Auch die Malerei gibt Kunde von diesem Einfluß der Architekten. Sie wandte sich im Norden vor allem den Glasfenstern zu, da sie von den Mauern und Wänden vertrieben war; dafür entwickelte sich die Glasmalerei im 13. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland zu wunderbarer Höhe. Die Szenen der Bibel und der Legende wurden in einem Rahmen glühender und leuchtender Farben vorgetragen, deren Intensität das Sonnenlicht, durch die Fenster fallend, verdoppelte. Wie eine Himmelsverspechung und eine Hoffnung auf künftige Zeiten der Schönheit und Herrlichkeit glänzte dieses farbige Licht in den feierlichen Dämmer der gewölbten Räume. Daneben blühte die Miniaturmalerei, welche die Handschriften der Gebetbücher, der Bibeln und weltlichen Dichtungen der Zeit zierte. Frankreich ging auch hier voran, Deutschland (die Manessesche Handschrift mit den Gedichten der Minnesänger in Heidelberg) und die Niederländer folgten. Italien aber, das sich in der Architektur die Möglichkeit großer monumentaler

Szene aus dem Leben des hl. Bertin an einem Altar, von Simon Marmion
Original im Königlichen Museum zu Berlin

Malereien gewahrt hatte, sollte bald in der Kunst der Farbe, wie in der Kunst überhaupt, die Führung abermals an sich reißen, und aus der mittelalterlichen Gebundenheit erwuchs hier, in der fruchtbaren toskanischen Landschaft, zu neuem Lichte frei emporragend, die glorreiche Kultur des Altertums wieder erweckend, die Blume der Renaissance.

König Konrad der Junge von Hohenstaufen
Miniatur der Manesseschen Liederhandschrift (Heidelberg)

Mariä Verkündigung u. Wochenstube. Relief von Niccolo Pisano an der Kanzel des Baptisteriums zu Pisa

V

Die Frührenaissance

Um das Jahr 1400 steigt am Horizont des Abendlandes die Sonne einer neuen Kultur und einer neuen Kunst herauf. Es beginnt das Zeitalter, in dem sich die Formen der mittelalterlichen Weltanschauung und Lebensführung auflösen, um neuen Bildungen Platz zu machen. Der metaphysische Dämmer, in dem die abendländischen Völker seit dem Verfall des Römerreichs dahingelebt hatten, sinkt nieder, und im hellen Licht des Tages erhebt sich, allmählich erst zum Bewußtsein erwachend, die menschliche Persönlichkeit. Die Umwälzung beginnt an allen Orten zugleich. Es ist die Zeit, da sich die sozialen, politischen und industriellen Verhältnisse von Grund aus umgestalten; eine Zeit voll neuer Kräfte, die noch nicht in geregelten Bahnen sich bewegen. Und mehr und mehr rückt zur Herrschaft die zügellose, ungebändigte Freiheit des Individuums vor, die sich in der äußeren Geschichte dieser Periode ebenso zeigt wie in den Denkmälern der Literatur und der bildenden Künste. Der Mensch selbst und sein Verhältnis zur Natur wird das ewige, einzige Thema, das nun von Denkern und Dichtern, von Philosophen und Pädagogen, von Malern und Bildhauern durchdacht und erörtert wird. Der Einzelne taucht nicht mehr unter in die große Herde, die allein zur größeren Ehre Gottes auf Erden lebt und wandelt, sondern es wird ihm sein Eigenrecht zugesprochen, das er sich immer tapferer und immer energischer erkämpft. So lösen sich aus dem Typischen, das der Kunst des Mittelalters anhaftet, so sehr

auch hier das Genie der Künstler das Individuelle zu Worte kommen ließ, nun die Einzelgestalten von bestimmten Charakteren der äußeren Erscheinung wie des inneren Lebens. Der Blick schärft sich und dringt unbefangen, ohne Vorurteile und andere Fesseln, in die Wahrheit des Lebens und der Welt, wie der geschärfte Geist der Wissenschaft den Gesetzen des Kosmos gieriger und erfolgreicher nachspürt als bisher. So wächst eine Kunst heran, die in einem Neuschaffen der Wirklichkeit ihr Ziel und ihre Freude sieht. Die Kirche, Jahrhunderte lang fast die einzige Nährmutter der Kunst, bleibt auch jetzt noch ihre Beschützerin; aber in ihr selbst gärt es zu sehr, als daß sie ihre Diener und Helfer noch in die alten Ketten schließen könnte. Und neben der Kirche treten alsbald neue Kräfte auf, um die Kunst zu stützen: die Fürsten, die ihre autokratische Weltmacht neu begründen, die Städte, deren Bürger zum Selbstbewußtsein erwachten. Entdeckungen und Erfindungen von ungeahnter Großartigkeit geben dem Dasein ein anderes Antlitz und ein anderes Tempo. Man zieht übers Meer und findet unbekannte Länder der endlich als Kugel erwiesenen Erde. In der Mitte des Jahrhunderts taucht die Buchdruckerkunst auf, die den geistigen Verkehr der Zeitgenossen wie der Generationen untereinander in völlig neue Bahnen leitet. Ein großer Jubel geht durch die Menschheit, die ihr Leben erweitert und bereichert sieht, ein Stolz erfüllt sie über ihre Taten und ihre Stellung auf dem Planeten, dessen Art sie jetzt erst zu erkennen beginnt. Die große, starke Hierarchie des Mittelalters, die alle Völker der Christenheit unter dem Zeichen des katholischen Glaubens zusammenhielt, zerfällt, und während die Kirche selbst nichts weniger als eine Revolution erlebt, die sie in den Grundfesten erschüttert und für alle Zukunft einen Riß in ihren stolzen Bau bringt, sondern sich die Nationen schärfer voneinander ab, um in der Ergründung und Befestigung ihrer individuellen Eigenart ihre spezifische Volkskraft zu entwickeln.

Wenn wir von den Werken der gotischen Zeit zu den Schöpfungen dieser neuen Epoche hinüberschreiten, so ist es, als wenn sich auf den Gemälden wie in den Skulpturen die dargestellten Menschen aus ihrer Starrheit befreiten. Sie lösen sich aus der Gebundenheit der großen Masse. Ihre Gesichter nehmen persönliches Leben an, ihre Bewegungen werden natürlicher, einfacher, wahrer. Das Hieratisch-Feierliche weicht von ihnen; sie werden Brüder und Schwestern derjenigen, die sie schufen, und derjenigen, die sie nun bewundern. Die tiefer bohrende Beobachtung der Natur bringt allmählich neue Kenntnis von den Gesetzen der Perspektive, von der Landschaft, den Pflanzen und den Tieren. Ein neues, starkes, gesundes Geschlecht, das von unerhörtem Lebenswillen überschäumt, spiegelt sich in den künstlerischen Offenbarungen einer glücklichen Zeit, der die genialen schöpferischen Naturen wie durch einen Zauber in Fülle zuströmen. Und auch die Künstlerpersönlichkeiten heben sich mehr und mehr voneinander ab. Die Lebenswerke der Einzelnen individualisieren sich gleichfalls,

Giotto: Tod des heiligen Franziskus
Fresko in der Franziskanerkirche S. Croce zu Florenz

und es beginnt die Künstlergeschichte, die mit der Geschichte der modernen Kunst parallel läuft.

Der Mutterschoß der antiken Erde erweist in dieser Periode noch einmal seine alte Fruchtbarkeit. Italien, das in den Jahrhunderten des Mittelalters aufgehört hat, der Mittelpunkt der Kulturwelt zu sein, das aber, im Zentrum des Mittelländischen Meeres gelegen, jetzt die große Durchgangsstraße des beginnenden völkerverbindenden Welthandels bildet, übernimmt in der Kunst die Führung. Es war nur natürlich, daß man bei dem Erwachen des neuen Lebensgefühls, das sich auf das Diesseits richtete und mit der transzendentalen Mystik des Mittelalters brach, sich hier wieder der großen Zeit erinnerte, die vor den Zerstörungen der Völkerwanderung lag. Die Kunst des Römertums, die Antike, war der Ausdruck dieser Vergangenheit gewesen, und mit inbrünstiger Liebe wendet man sich ihren lange vergessenen oder gar verachteten Werken wieder zu. So verbindet sich das „Rinascimento" der italienischen Kunst zugleich mit einem Wiederaufleben der Antike; nicht in dem Sinne, daß hier der Ausgangspunkt der ganzen Bewegung ruht und die Nachahmung der wiederaufgenommenen Kunst des Altertums die Richtlinien angibt, sondern so, daß die Antike als Stütze und Hilfe herangeholt wird, um ein Zeitalter, das sich dem Altertum in der Freiheit der Lebensauffassung und in der Freude an der Weltschönheit verwandt fühlt, in seinen künstlerischen Aeußerungen zu fördern. Dann freilich, in einer zweiten Etappe der Renaissancebewegung, wird die Klarheit und Harmonie der Antike bewußt herangeholt, um den stürmisch daherbrausenden Realismus der neuen Kunst in

wohltätige Schranken zu lenken und mit der Lebendigkeit und Natürlichkeit die Ideale einer gesteigerten Schönheitsexistenz zu verbinden.

Die Anfänge der großen Strömung, die im 15. Jahrhundert zu einer unvergleichlichen Blüte der italienischen Kunst führen sollte, weisen freilich weit zurück, bis an das Ende des 13. Jahrhunderts, da der Genius Dantes aus dem engen Bezirk der mittelalterlich-scholastischen Dichtung unmittelbar auf die ragende Höhe der Weltpoesie führte, wo eine kunstvoll gefaßte neuitalienische Sprache die Werke Homers und Vergils brüderlich grüßte. Zugleich hatten gewaltige Ereignisse, wie die Erscheinung des heiligen Franziskus von Assisi, die schon bei Dante ihr Echo fand, das geistige Leben Italiens aufgewühlt. Ein heißer Strom von Forderungen, Wünschen und Ahnungen durchzog die Nation. Und unter solchen Einwirkungen erhob sich nun auch die Kunst zu neuen Formen. Von Anfang an ist es das Tal des Arno, die fruchtbare Landschaft von Toskana, wo die Entscheidungen sich vorbereiten und gefällt werden. Pisa und Florenz, die stolzen Rivalinnen, stehen auch hier im Wettbewerb einander gegenüber, und die großen Persönlichkeiten, welche die neue Blüte der Plastik und der Malerei ankündigen, weisen auf diese beiden Städte.

Die Plastik gehört der Seemacht an der Mündung des Arno: Niccolo Pisano (um 1206 bis etwa 1280), ein Sprößling aus süditalienischem Geschlecht, führt den Umschwung herbei. Niccolo ist noch vielfach in überlieferten Unbeholfenheiten befangen, und wir erkennen deutlich die Fäden, die ihn mit der älteren Kunst verbinden; sogar Motive der romanischen Bildnerei kehren bei ihm gelegentlich noch wieder. Aber in seinen Hauptwerken, vor allem in seiner berühmten Kanzel des Baptisteriums zu Pisa (1260) mit ihren fünf großartigen Reliefdarstellungen der Geschichte Christi (Geburt, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Kreuzigung und jüngstes Gericht), sodann in seiner ähnlichen Kanzel im Dom von Siena und in der Kreuzabnahme über dem Seitenportal des Domes von Lucca, hat er gezeigt, wie er die Vortragsart der früheren Zeit durch eine freiere und größere Anschauung des menschlichen Lebens, durch eine imposante Beherrschung des Körperlichen und eine hoheitsvolle Klarheit der Komposition überwand. Manche Einzelheiten, namentlich seine Madonna und sein Hoheprieſter, aber auch andere Menschengestalten sowie die Pferde, die er anbringt, sind offensichtlich antiken Vorbildern von Sarkophagen entlehnt; endlich sprechen hier die Einflüsse seiner Heimat Apulien mit, wo unter dem Hohenstaufenkaiser Friedrich II. schon eine Anlehnung an die Antike programmatisch gesucht wurde. In Pisa aber erst fand Niccolo die Stätte seines Wirkens, fand er Genossen und Schüler, die weit im Umkreise die neue Kunst zu Ehren brachten. Und hier ward sein bedeutendster Nachfolger sein eigener Sohn, Giovanni Pisano (um 1250 bis nach 1320), der des Vaters Kunst in glänzender Weise fortführte und ergänzte. Auch Giovanni hält sich in der großen Kette

der Ueberlieferungen, und das Herb-Krause der Gotik klingt oft genug in die temperamentvolle Freiheit seiner Schöpfungen hinein. Aber ein Sohn der neuen Zeit ist er allein schon durch die stürmische Leidenschaft, die in seiner Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes an der Kanzel von San Andrea zu Pistoja (1301) lebt. Von der monumentalen Ruhe steigt Giovanni zu dramatischer Lebendigkeit auf; seine zahlreichen Madonnenstatuen wie seine Sibylle am Dome zu Siena und seine Arbeiten an dem Brunnen auf dem Marktplatz von Perugia, an dem er mit seinem Vater Niccolo zusammen arbeitete, geben den Beweis dafür. Der dritte dieser großen Heroldgruppe: Andrea Pisano (1273 bis 1349), ein Schüler Giovannis, geht von dem Temperament seines Lehrers wieder zur Ruhe und Gehaltenheit Niccolos zurück, ja er übertrifft in der klugen Zurückhaltung der Komposition auch den Altmeister. Und in seinen wunderbaren Bronzereliefs an der südlichen Tür des Florentiner Baptisteriums (1330 vollendet) mit den Erzählungen aus der Geschichte Johannes des Täufers, in seinen steinernen Flachbildern der menschlichen Künste und Tätigkeiten am untersten Sockelstreif des Florentiner Campanile beschränkt er sich in der Zahl der Personen wie in der Linienanordnung des Ganzen auf die sparsamste Knappheit.

Giotto: Die Flucht nach Ägypten
Gemälde in der Cappella dell'Arena zu Padua

Denn hier hat die toskanische Bildhauerkunst schon den milden und klärenden Einfluß eines der größten Genies erfahren, welche die Geschichte der Kunst je hervorgebracht: den Einfluß Giottos. Der Geist Dantes, mit dem ihn persönliche Freundschaft verband, ist in den Werken dieses Malers zum

zweitenmal lebendig geworden. Er war es, der die Kunst der Farbe aus den Fesseln der byzantinischen Malerei erlöste, der an Stelle der starren und steifen Feierlichkeit Natur und Bewegung einsetzte. Keiner von den Künstlern, die vor Giotto di Bondone (etwa 1266—1337) an diesen Fesseln gerüttelt hatten, wie der Florentiner Cimabue, der bis ums Jahr 1300 lebte und der wohl der größte Vorgänger Giottos selbst war, gelangte in die volle Freiheit. Jetzt erst fallen die Mauern. Der ideale Goldhintergrund weicht und läßt den Himmel sehen, der auf lebendig bewegte Menschengruppen herunterblickt. Doch das, was von der Tradition früherer Kunst noch fruchtbar und bedeutungsvoll war, wird dabei nicht über den Haufen geworfen; wie es bis ins 19. Jahrhundert hinein das große, rätselhafte Geheimnis ist, daß sich die Neuerungen nicht „vulkanistisch", um mit Goethes zweitem Faust zu sprechen, nicht durch radikale Zerstörungen durchsetzen, sondern in langsam-organisch folgerichtiger Weiterbildung des Ueberkommenen. So übernahm Giotto von der älteren Art die große Ruhe und monumentale Majestät der Schilderung bei Vorwürfen, die sich weit vom Alltagsleben erhoben. Wenn er seine Fresken vom Leben des heiligen Franziskus in der Oberkirche des großen Gotteshauses zu Assisi und in der Cappella Bardi in S. Croce zu Florenz oder von der Geschichte Christi in der Kirche Cappella dell' Arena zu Padua malte, so bleibt diesen Szenen die würdige Haltung gewahrt, mit der die Gotik solche Motive auszustatten wußte. Aber zugleich werden sie nun von einer im Innersten empfundenen Lebendigkeit und Beseelung erfüllt. Die Gestalten leben miteinander und wirken aufeinander; wie große, sorgsam betonte Umrisse sich zeichnerisch zu wundervollen Harmonien zusammenfügen, und wie die Farbe in blassen Freskotönen jedem einzelnen Bilde und den ganzen Zyklen selbst eine großartige Einheit verleiht. Giotto hat ganz Italien durchzogen. Nicht nur in Florenz, in Assisi und Padua, auch in Rom, in Neapel, in Mailand, wahrscheinlich auch in der Papstresidenz des Schisma, zu Avignon, war er tätig. Ueberall hat er die Spuren seines Wirkens zurückgelassen und die jüngere Generation der Maler hinter sich hergezogen. Er führte sie zu jener milden, zwischen Anmut und Hoheit sich haltenden Kunst des Erzählens, die der Frührenaissance das Gepräge gibt. Ist er auch noch nicht zu so völliger Freiheit des Ausdrucks gelangt wie die Späteren, tragen die Gesichter seiner Menschen auch in ihrem langen Oval, in ihren geradlinigen Brauen, ihren charakteristischen Mund- und Nasenformen noch typische Züge, die von fern an die byzantinische Manier erinnern, ist er gleich noch kein souveräner Beherrscher der Perspektive und der Anatomie, begnügt er sich in der Landschaft noch mit bescheidenen Andeutungen, so war der Fortschritt, den er erreichte, doch ein so ungeheurer, daß von seinem Auftreten an eine neue Epoche zu datieren ist.

Auf den Schultern Giovanni Pisanos und Giottos erhebt sich die gesamte Kunst des 14. Jahrhunderts. Rings gibt es in der Malerei und

Duccio di Buoninſegna: Maria mit Chriſtuskind und Engeln
Gemälde in der Domopera zu Siena

Plaſtik ein Wachſen und Steigen, das gerade in ſeiner Langſamkeit die Garantie künftiger Blüte in ſich trägt. Die Bildhauerkunſt hatte zuerſt die Führung; durch Giottos übermächtige Perſönlichkeit geht ſie nun an die Malerei über, und ſeine Nachfolger in Florenz, wie Taddeo und Agnolo Gaddi, Bernardo Daddi und vor allem Andrea Orcagna (geſt. 1368), der Meiſter des Paradiesbildes in der Strozzi-Kapelle zu S. Maria Novella in Florenz, ſowie ſeine Nebenmänner: die Maler von Siena, an ihrer Spitze der Schöpfer des Sieneſer Dombildes (1310), Duccio di Buoninſegna (von 1282 bis zu ſeinem Tode 1320 nachgewieſen), ſorgen für die dauernde Macht der Giotto-Schule. Dabei zeigt ſich doch auch jetzt ſchon die Nüancierung der allgemeinen Bewegung durch die Eigenart der einzelnen Städte. Die Florentiner Malerei

ist vor allem ausgezeichnet durch die Kraft der Zeichnung, durch die Bestimmtheit und Größe der kompositionellen Syntheſe. Die Sieneſen ſtreben mehr zu einer zarteren Empfindung und, im Gegenſatz zu dem linearen Grundgehalt der Florentiner Malerei, nach einer reicheren und helleren Farbigkeit. In Piſa wiederum überraſcht die ſchöpferiſche Phantaſie des bedeutendſten Gemäldes aus dem 14. Jahrhundert: „Der Triumph des Todes“ im Campo Santo, an deſſen Bau Giovanni Piſano beteiligt war. Wir wiſſen nicht, wer dies grandioſe Schickſalsbild mit ſeinen Nebengemälden, der Hölle und dem Jüngſten Gericht, auf die Wände des Friedhofskreuzganges gemalt hat, deſſen geſamte Bilderreihe erſt im 14. Jahrhundert durch Benozzo Gozzoli vollendet worden iſt. Aber wir fühlen die Wucht und die Macht der Erfindung in dieſen Schilderungen, die wohl grauſige Erinnerungen an verheerende Seuchen feſthalten und uns nun zeigen, wie eine Megäre des Todes (im 19. Jahrhundert hat ſich Böcklin wiederholt von ihr anregen laſſen) mit ihrer Senſe mitten in die Holdheit und den Frieden einer vornehmen Geſellſchaft fährt, wie Teufel und Geiſter der Vernichtung die Menſchen dahinmähen, wie eine reich geſchmückte Jagdgeſellſchaft in bergiger Landſchaft auf ihrem Ritt zu ihrem Entſetzen plötzlich offene Särge vermoderter Leichen vor ſich ſieht. Was dieſen Werken, ähnlich wie anderen gleichzeitigen Allegorien, den großartigen Eindruck ſichert, iſt, daß das Phantaſtiſche ſich unmittelbar mit Geſtalten und Szenen der Gegenwart verbindet. Es iſt dieſelbe Freude an der Buntheit und Mannigfaltigkeit des Lebens, die ſich ausſpricht, wenn die Maler die Geſchichten der Bibel und Legende in naiver Anſchaulichkeit als Ereigniſſe ihrer Epoche ſchildern, die ſie mit wunderbarem Takt aus dem Alltäglichen zu höherer Bedeutung aufſteigen laſſen.

Damit war die Grundlage geſchaffen, auf der ſich nun im 15. Jahrhundert der Wunderbau der Frührenaiſſance erhebt. Alle Künſte wirken zuſammen, um zu dieſem glorreichen Ziel zu gelangen. Malerei, Plaſtik, Architektur und Kunſthandwerk reichen ſich die Hand zum Bunde. Sie alle ſtreben aus ihren engeren Provinzen zum Gipfel empor, getragen von einer vertieften Erkenntnis ihrer Grenzen und ihrer Mittel. Aber erſt durch die innige Verſchmelzung ihrer Taten ward die gewaltige Kunſtkultur geboren, der kein ſpäteres Jahrhundert ein Gleiches an die Seite zu ſtellen hat. Denn alles, was hier geſchaffen wird, geht hervor aus der nie genug zu bewundernden Sicherheit eines künſtleriſchen Gefühls, einer Empfindung für Form und Farbe, für Linie und Maſſe, für Material und perſönliche Arbeit, und alles quillt unmittelbar aus dem Leben der Zeit heraus, das die Führer des Volkes ſich ſelbſt zum Kunſtwerk formen. Es iſt die Zeit der Tat, der unerſättlichen Gier nach Macht und Größe und Reichtum dieſer Erdenwanderung. Alle Zauber aus dem Felſen der Welt zu ſchlagen, iſt die Sehnſucht dieſer Menſchen, die eine romantiſche Luſt an Krieg und Sieg, an Kampf und Abenteuer mit dem antiken Ideal einer Exiſtenz in Schönheit durchtränken.

Der Triumph des Todes. Allegorisches Fresko im Campo Santo zu Pisa

Auch die Künstler, die jetzt auftreten, stehen nicht abseits vom Leben oder ihm gar feindlich gegenüber, wie spätere Zeiten es oft gefügt haben, sie sind selbst Söhne der Zeit, genährt mit ihrem Blut, Genossen und Freunde der Fürsten und Heerführer, der mächtigen Patrizier und der Volksmassen. Und wie sie mit ihrem geistigen Auge das ganze Treiben der Epoche umfassen, in sich saugen und aus solchen Quellen ihre schöpferische Kraft ziehen, so suchen sie auch den ganzen Umkreis der Phantasiearbeit zu beherrschen. Die scharfen Berufsgrenzen zwischen den Kunstländern verschwinden, der Maler wird zum Bildhauer, zum Architekten, zum Kunsthandwerker. Viele, namentlich unter den Florentiner Malern, gehen aus dem Goldschmiedehandwerk hervor, und es ist ihr Ehrgeiz, mit gleicher Feinheit den Halsschmuck für eine schöne Frau, das Bildwerk einer Kanzel, die Konstruktion einer Kirche oder eines Palastes oder die Farbendichtung eines Gemäldes zu erfinden. Ja, sie treten auch ins öffentliche und staatliche Leben über, entwerfen Festungen und Geschütze, sind Hofleute und Kavaliere, werden in Krieg und Frieden zu diplomatischen Sendungen verwertet, sind selbstbewußte, von ihren Pflichten erfüllte und begeisterte Bürger ihres engeren Staatswesens. Es taucht das neue Geschlecht der uomini universali auf, die nichts mehr von der Handwerker- und Zunftmanier der älteren Zeit an sich haben, sondern wahrhaft auf den Höhen des Lebens dahinwandeln, anteilnehmend an den Vorgängen, die das Schicksal des Volkes bestimmen. Ihr letzter großartiger Vertreter ward Lionardo da Vinci; zu ihren ersten gehört Leon Battista Alberti (1404—1472), der vor allem in seinem berühmten Traktat über die Kunst das ästhetische Programm der Renaissance, ihr gleichzeitiges Streben nach Naturwahrheit und Harmonie der Wirkungen in klaren Formulierungen zusammenfaßte.

Die Architektur ist es vor allem, die Kunst und öffentliches Leben verbindet. Das Machtbewußtsein von Fürsten und Kommunen, von Päpsten und Mönchsorden will sich in weithin sichtbaren Schöpfungen aus dauerndem Material dokumentieren. Und wie die Baukunst von der Plastik und von der Malerei neue Anregungen empfängt, da diese Künste, von neuem Lebensgefühl geschwellt, auf die Antike zurückgreifen, so wird sie selbst für Maler und Bildhauer eine Anregerin zu neuen Taten, da sie an die Stelle der gotischen Formen andere ästhetische Gedanken und Systeme setzt, da sie wieder für freie und große Wandflächen, für helle, festliche Räume sorgt, für die unter der Herrschaft der gotischen Gewölbekonstruktion kein Platz war. Schon Giotto sehen wir als Baumeister tätig, er hat als Architekt an dem großen Bauwerk der Florentiner, an ihrem Dom, gewirkt und in diesem Amte den Glockenturm entworfen, dessen Bildhauerschmuck dann Andrea Pisano begann. Nicht minder darf der größte unter Giottos Nachfolgern am Dombau einen Platz unter den uomini universali beanspruchen: Filippo Brunelleschi (1377—1446), Goldschmied und Bildhauer, Ingenieur und Architekt in einer Person. Er ist der Meister, der das viel bestaunte Wunder-

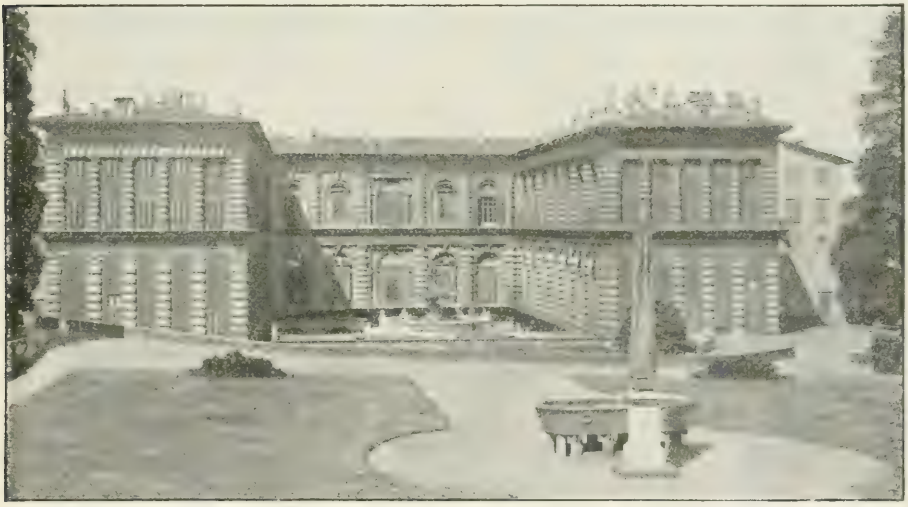
werk der Domkuppel nach langen, ergebnislosen Versuchen endlich fertigstellte. Der moderne Reisende, der von der Kunst der Ingenieure freilich ganz andere Leistungen gewöhnt ist, ganz zu schweigen von den Umwälzungen seit der Einführung des Eisens in die Architektur, pflegt von Brunelleschis Ruhmestat enttäuscht zu sein. Er denkt nicht an die ungeheure Arbeit, die hier geleistet ist, um die Konstruktion der acht Gewölberippen, welche die Laterne so kräftig zusammenfaßt, von dem Tambour emporstreben zu lassen. Das ist ein Meisterstück der Technik für das 15. Jahrhundert, ohne dessen anfeuerndes Beispiel keine einzige der späteren Kuppeln der Welt entstanden wäre. Fast noch wichtiger aber ist der wunderbare Rhythmus dieser Linien, die das hohe Gewölbedach über dem Mittelpunkt des Florentiner Doms umschreiben. Und dieser Rhythmus ward den Baumeistern der Renaissance zum Muster und zum Ideal. Anders als die Gotik, die mit hochragenden Turmspitzen Wolken und Himmel berühren wollte, daß ihre Bauwerke wie warnende Finger sich in die Lüfte strecken, suchte der kultivierte Geist der italienischen Baumeister nun nach geschlossenen, ebenmäßigen Harmonien. Das wird der Ausgangspunkt der ganzen Renaissance-Architektur. Nicht eine sklavische Anlehnung an die Antike hat man versucht, sondern man wußte, daß man sich dem Geiste des Altertums viel besser näherte, wenn man den Sinn seiner Bauwerke begriff und die vollendete Klarheit in der Beherrschung der Massen und Flächen und Verhältnisse in die jüngere Zeit zu übertragen

Choransicht des Domes von Florenz
mit der Kuppel des Brunelleschi. Links der Campanile des Giotto

suchte. Darum finden wir nirgends Kopien von antiken Säulenhallen, Giebeln und Gebälken, sondern völlig neue und selbständige Bildungen von einfachem, sofort erkennbarem Grundriß, am liebsten zentrale Bauanlagen, die mit einer Kuppel gedeckt sind und das Motiv des römischen Pantheons eigenartig fortentwickeln. Nur dekorative Details, wie Säulen, Pilaster, Kapitäle und andere Schmuckelemente werden der Antike direkt entlehnt; aber in den Prinzipien der Säulenstellung und Anordnung ist man bereits wieder durchaus selbständig. Brunelleschi hat bei seinen verschiedenen Kirchenbauten, namentlich in der Familienkapelle der Pazzi im Klosterhof von S. Croce zu Florenz, die Musterbeispiele dieser Frührenaissance-Architektur geschaffen, und er hat ferner in seinen großartigen Entwürfen für den Palazzo Pitti das wichtigste Beispiel des neuen Florentiner Palaststils geliefert. Dieser toskanische Profanbau entwickelte sich organisch aus mittelalterlichen Festungs- und Burgenformen. Seine Fassaden scheinen weniger ein Wohnhaus als einen Wehr- und Trutzbau zu umkleiden, so stolz und drohend sind ihre Steinquadern gefügt, die im Erdgeschoß ihre Blöcke nur roh behauen (Rustika)

Hauptfassade des Palazzo Strozzi in Florenz
Von Benedetto da Majano. Photographie von Brogi

aufeinandertürmen. Brunelleschis Pitti verzichtet auf jeden dekorativen oder ornamentalen Schmuck und will nur durch das Gefüge dieser steinernen Massen wirken; sein Eindruck wäre vielleicht noch wuchtiger, wenn die im ursprünglichen Plane vorgesehenen gleichen Dachlinien des Ganzen nicht nach dem Tode des Meisters verändert worden wären. Auch die beiden anderen klassischen Beispiele des Florentiner Palastbaus, der Palazzo Medici (heute Palazzo Riccardi) von Michelozzo di Bartolommeo (1396—1472), dem jüngeren Gehilfen Brunelleschis, und der herrliche Palazzo Strozzi, den der Bildhauer Benedetto da Majano 1489 begonnen haben soll, und den Simone Cronaca vollendete, verzichten auf alle schmückenden Einzelheiten. Gemeinsam sind diesen Palästen die trotzige Wucht des Aufbaus, die flachen Einschnitte



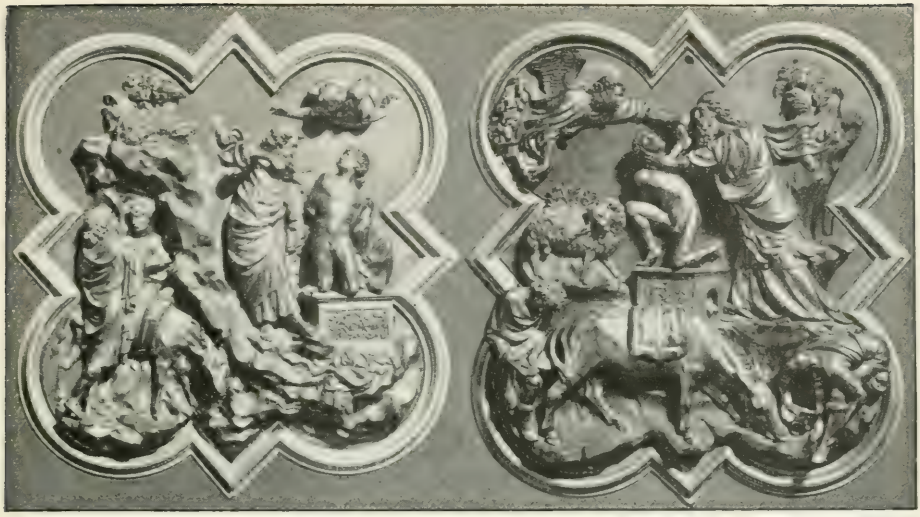
Die Gartenfassade des Palazzo Pitti zu Florenz, erbaut von Brunelleschi

der Maueröffnungen, die halbkreisförmig geschlossenen Fenster der oberen Stockwerke, durch deren Reihe ruhige Mauerflächen sich breit hinziehen, und das ausdrucksvoll hervortretende, schlichte, doch stark profilierte Kranzgesims des oberen Abschlusses. In lebhaftem Kontrast zu dem festungsmäßigen Außenbau stehen dann die Höfe mit ihren anmutigen Säulenumgängen und ihrem reicheren Schmuck, der nur allmählich auch auf die Fassade übergreift. Die vertikalen Gliederungen, die in den Höfen durch Säulen und Pilaster mit den stark betonten Horizontalen des Außenbaues kontrastieren, führt erst Alberti, den wir schon nannten, an den Fronten ein (Palazzo Rucellai und Fassade von S. Maria Novella in Florenz), indem er zugleich andere, reicher ausgestattete Zierglieder, wie kannelierte korinthische Pfeiler, Bögen

und Wölbungen mit Kassettenfüllung, verkröpfte Gebälke usw. einführte, also an Stelle der strengen Ruhe lebhaftere Formen-Variationen setzte, oder auch (wie bei S. Francesco in Rimini und bei S. Andrea zu Mantua) antike Muster bewußt und mit Betonung effektvoll nachbildete. Die Nachfolger Albertis, in Florenz vor allem das Brüderpaar San Gallo, Giuliano (1445—1516) und Antonio (1455—1534), die allerdings beide schon ins Cinquecento hinüberweisen, und der Dalmatiner Luciano da Laurana, der Erbauer des weitgerühmten Herzogschlosses von Urbino, gingen dann auf diesem Wege weiter. Der Schmuck wird mannigfaltiger, die Rustika schwindet, und die antikisierenden Formen, die im 16. Jahrhundert die Macht völlig an sich rissen, treten immer entschiedener in den Vordergrund. Bis um die Mitte des Jahrhunderts bleibt Florenz die Führerin. Auch die prächtigen Bauten, die der Bildhauer Bernardo Rossellino (1409—1464) in Pienza, der Heimatstadt Pius' II., aufführte (der Bischofspalast, Palazzo Piccolomini u. a.), oder die Arbeiten seines Schülers Giuliano da Majano, der Dom von Faenza und die Porta Capuana in Neapel, beweisen den Einfluß Brunelleschis und seiner Lehre.

Erst nach 1450 rücken die anderen Provinzen Italiens nach. Namentlich der Norden entfaltet nun, weniger durch den Reichtum und die Schönheit der Gliederung und den großen Stil in der Beherrschung der Flächen und Massen als durch eine unerschöpfliche Erfindungskraft im Dekorativen, eine reiche Tätigkeit. In Mailand erlebt Bramante, der spätere Meister von Rom, seine Anfänge. Nicht weit davon entsteht die von üppigstem Marmorschmuck strotzende Fassade der Certosa bei Pavia, die Giovanni Antonio Amaldeo nach 1490 begann. In Bologna und Brescia wachsen prächtige Paläste empor. In Verona (Loggia del Consiglio von Fra Giocondo) und Ferrara (S. Francesco von Biagio Rossetti) setzt sich die neue Kunstweise durch. In Venedig endlich wird durch lombardische Künstler der neue Stil festlichen Fassadenschmucks eingeführt, mit Pilastern und Gebälken, mit verzierten und umrahmten Feldern — eine besondere Vorliebe der Frührenaissance —, mit farbiger Marmorinkrustation. Der Süden bleibt vorläufig noch zurück. Rom, das um 1500 so bedeutungsvoll eingreift, kann sich in dem Zeitabschnitt vorher mit Florenz nicht messen. Die weitausschauenden Pläne des Papstes Nicolaus V. (1447—1455 dauert sein Pontifikat) kamen nicht zur Ausführung. Der Palazzo di Venezia, unter Paul II. begonnen, ist durch die klar erkennbaren Anregungen, die der uns unbekannte Architekt den antiken Baudenkmälern der ewigen Stadt entnahm, als römisches Werk charakterisiert, aber er bleibt allein. Erst in den siebziger und achtziger Jahren entwickelt sich unter Sixtus IV., der die Sixtinische Kapelle des Vatikans errichten ließ, eine lebhaftere Bautätigkeit.

Wie in der Architektur, so hat auch in der Plastik Florenz die Führung inne. Der Domplatz der Arnostadt wird wiederum die Geburtsstätte der



Konkurrenzentwürfe von Ghiberti und Brunelleschi für die Tür des Baptisteriums zu Florenz, mit der Darstellung der Opferung Isaaks durch Abraham

neuen Kunst. Was für die Baukunst Brunelleschis Domkuppel, ward für die Bildhauerei die Bronzetür an der Nordseite des Baptisteriums. Der Maler Giorgio Vasari aus Arezzo (1512—1574), der uns im 16. Jahrhundert die unschätzbaren, wenngleich von vielen Irrtümern und Phantasien durchzogenen Biographien der italienischen Renaissancekünstler schenkte, hat uns Bericht von dem Wettbewerb gegeben, den die Florentiner Tuchhändlerzunft 1401 für den Schmuck dieses Portals ausschrieb. Das Thema der Konkurrenz war die Darstellung der Opferung Isaaks. Wer sie am schönsten behandelte, sollte die Tür der Taufkapelle mit Reliefszenen aus dem Leben Christi schmücken. Sieben Künstler sandten ihre Werke ein. Auch Brunelleschi war darunter. Doch so viel Beifall sein Probestück fand, er mußte dem jüngeren Lorenzo Ghiberti (1381—1455) weichen, der an Stelle der dramatischen Bewegtheit des älteren Meisters eine Komposition voll Ruhe und Schönheit einlieferte — beide Konkurrenzentwürfe werden noch heute im Museo nazionale zu Florenz gezeigt — und damit zugleich einen engeren Anschluß an die erste Bronzetür von Andrea Pisano fand. Die Begeisterung der Florentiner über dieses Bildhauerwerk (1403—1424 gearbeitet) war so groß, daß man Ghiberti auch die dritte Tür des Baptisteriums (1425—1452 ausgeführt), das heutige Hauptportal, anvertraute, auf dem er in wunderbar angeordneter ornamentaler Umrahmung zehn Darstellungen aus dem Alten Testament, je fünf auf jedem Türflügel, von der Erschaffung des Menschen und der Vertreibung aus dem Paradiese (auf einer Tafel wiedergegeben) bis zum Besuche der Königin von Saba bei Salomo, vorführte — es ist das große Werk, von dem Michelangelo später das berühmt gewordene Wort

sprach, daß es würdig sei, den Eingang des Paradieses zu schmücken. Was Ghiberti hier und in seinen Bronzestatuen der Kirche Or San Michele gab, war etwas völlig Neues, das auch die Bemühungen der Pisaner Bildhauerschule weit hinter sich ließ. Die Lebendigkeit und klare Schönheit seiner Erzählung, die glänzende Beobachtung und Wiedergabe menschlicher Körper, die Reife und Harmonie in der Modellierung der einzelnen Gestalten wie in den Gruppenkompositionen bedeuteten einen ungeheuren Fortschritt. Antike Elemente kann man höchstens im Faltenwurf der Gewänder finden; im übrigen ist es auch hier das schärfere Naturstudium, das reichere Leben, die größere Sicherheit der Technik und die Vertiefung des seelischen Gehalts, worauf der Ruhm der Frührenaissanceskulptur beruht. Ja, in den Reliefs der Bronzetüren wendet sich Ghiberti ausdrücklich von der Strenge des antiken Flachbildes ab und unternimmt durch die Verschiedenheit der Figuren, durch die Herausarbeitung aus der Fläche, durch die landschaftlichen und architektonischen Hintergründe einen Wettstreit mit der Malerei.

Donatello: St. Georg in Or San Michele, Florenz

Und neben Ghiberti tritt nun der größte Bildhauer Italiens vor Michelangelo: Donato di Niccolo di Betto Bardi, genannt Donatello (1386—1466). In ihm wächst die individuelle Auffassung, die Kraft der Menschenschilderung mit den Mitteln der reinen Form zum ersten Male seit den Tagen der Antike wieder zum Gipfel empor. Es ruht auf Donatellos Skulpturen, wie auf den Bildern der gleichzeitigen Maler, noch jener Frühlingshauch der ersten Renaissancezeit. Seine Körper erscheinen wie die Verkörperung gebändigter, zur Ruhe gezwungener Leidenschaft, die dem monumentalen Zweck zuliebe ihre dramatische Bewegtheit aufgibt. Ihre schlanken, herben Formen haben etwas Jugendliches, das den Zauber dieser Kunst bestimmt. Die nackte Menschengestalt ist frei beherrscht, ihre Bildung

Donatello: Das Reiterstandbild des Gattamelata zu Padua

verursacht keine Schwierigkeiten mehr, und die Körper erscheinen als sichtbare Symbole reichen inneren, geistigen Lebens. Auf die äußere Schönheit im Schulsinne kommt es nicht an, das Charakteristische, Individuelle, echt Menschliche wird gesucht, ob Donatello in seinen Erstlingswerken die sitzende Gestalt des Evangelisten Johannes, diese Vorahnung von Michelangelos Moses, für die später wieder abgebrochene Fassade des Domes (jetzt in der Tribuna der Domkirche aufbewahrt), ob er für Or San Michele den jugendlichen St. Georg, dies Musterbild frischer, unerschrockener Ritterlichkeit, ob er für den Campanile die Reihe seiner Prophetenstatuen schuf, darunter den „Zuccone" (die kahlköpfige, ganz porträtmäßig gehaltene Figur des David). Alles ist hier aus neuem Geist geboren, die Konvention der Ueberlieferung souverän über Bord geworfen, und eine eigenwillige bildhauerische Phantasie gibt den ehrwürdigen Gestalten der Bibel eine früher nie gewagte persönliche Gestaltung. In einem langen und gesegneten Leben

hat Donatello dann die Art dieser Frühzeit fortentwickelt. Von der keuschen Zurückhaltung der Erstlingswerke führt eine aufsteigende Linie zu immer großartigerer Belebung der Figuren und später auch der Gruppen, die er erfand. In kleineren Werken bewies er den unerschrockenen Mut zum Realismus, den die Frührenaissance besaß, wie in der bemalten Tonbüste im Florentiner Bargello, die auf den Namen Niccolo da Uzzano getauft worden ist, oder in dem farbigen Kopf des jugendlichen Täufers Johannes mit dem aus Sackleinwand und Ton gefertigten Gewandansatz, den das Berliner Museum besitzt, wahrscheinlich einer Gelegenheitsarbeit für den Schmuck eines Hauses bei einer Prozession. Donatello teilt die Liebe aller Florentiner zu der Gestalt des Täufers, des Schutzheiligen der Stadt, den er immer wieder gefeiert hat. Und wie jener Knabenkopf, so ist die erschütternde Bronzefigur des Wüstenpredigers im Dom von Siena ein Werk des unerschrockensten Realismus. Der Ruhm des Meisters drang weit über das Weichbild seiner Heimat. Wie für Siena hat er für Prato gearbeitet (tanzende Knaben an der Domkanzel), und zehn Jahre seines Lebens hat Donatello in Padua zugebracht (von 1443 an), wo er die Kirche des heiligen Antonius, namentlich den prunkvollen Altar, mit Reliefstafeln schmückte, und wo er das Meisterwerk des Gattamelata schuf. Dies Reiterstandbild des venezianischen Kriegshelden, das erste Denkmal solcher Art seit den Tagen des Altertums, eine bewundernswerte Leistung in der Ueberwindung der technischen Schwierigkeiten des Gusses, ist in der restlosen Verschmelzung individueller Charakteristik mit monumentaler Wirkung ein Beweis für die Ehrfurcht, die Donatello mehr und mehr der Antike entgegenbrachte, und die sich auch in seiner von Ghiberti deutlich abweichenden Behandlung des Reliefs (in Padua und in S. Lorenzo zu Florenz, wo seine letzten Werke aufbewahrt werden) offenbart. Mit erstaunlicher Sicherheit hat er das Material behandelt, die Bronze, auf deren Flächen- und Lichtwirkung hin er bewußt sein Modell formte, den Stuck, dessen leichteren, weniger auf die Dauer berechneten Stoff er freier, munterer, bunter behandelte, ohne doch die Hoheit und Größe seiner Auffassung je zu verleugnen (charakteristisch dafür sind namentlich die zahlreichen Madonnenreliefs von seiner Hand und von Künstlern seiner Schule), und den Marmor, dessen festere Struktur er wiederum in völlig eigener Weise verwertete (so am Kinderfries für die südliche Sängertribüne des Florentiner Domes). Die Fülle dieser mannigfaltigen Werke, die nicht nur durch die handwerkliche Meisterschaft, sondern durch den tieferen seelischen Ausdruck und die weise Fügung der Formen zusammengehalten werden, hat die Plastik von Florenz und von ganz Italien in neue Bahnen geführt und einen ungeheuren Einfluß auf die folgende Bildhauergeneration ausgeübt. Eine gerade Linie führt von Donatello durch seinen Schüler Bertoldo, der wiederum der Lehrer Michelangelos wurde, bis zur reifsten und letzten Höhe der gesamten Renaissancekunst.

Luca della Robbia: Madonna mit Kind und Engeln
Farbig glasierte Terrakotta im National-Museum zu Florenz

Der dritte Meister von Weltruhm, der die große Geschichte der Florentiner Bildhauerkunst einleitet, ist Luca della Robbia (1399—1482), der Begründer einer ganzen Künstlerdynastie. Der Name der Robbia ist vor allem verknüpft mit den glasierten und bemalten Tonreliefs, den Majolikaskulpturen, die aus ihrer Werkstatt hervorgingen. Luca, der den glücklichen Gedanken hatte, solche Werke zu fertigen, um für Fassaden und Innenwände einen mit dem stumpfen Ton von Stein und Holz kontrastierenden blanken Schmuck zu gewinnen, war unerschöpflich in der Erfindung der lieblichen Madonnen, der zarten Engel und schön komponierten Heiligengestalten für diesen Zweck. Sein Sinn ist nicht wie der Donatellos auf herbes und starkes Leben gerichtet, sondern auf milde Anmut, auf gefällige Linien und innige Weichheit der Empfindung. Auch in seiner bedeutsamsten Marmorarbeit, den Reliefs der Sängertribüne über der nördlichen Sakristeitür im Florentiner Dom, gab er mit den entzückenden Gruppen musizierender und tanzender Knaben und Mädchen ein rechtes Gegenstück zu dem lebhaft bewegten Kinderfries Donatellos, mit dem er in Wettbewerb trat. Die Majolikatechnik war für ihn wie geschaffen. Denn das Material legte es nahe, auf leidenschaftliche Bewegtheit zu

A. della Robbia: Bambino
Relief vom Findelhaus in Florenz

verzichten und die Lichtreflexe der Glasur zu ruhigen dekorativen Effekten zu verwerten. Auch in der Farbe hielt sich Luca streng zurück. Er bevorzugte das klare, saubere Weiß der Figuren, die er gegen blauen Himmelshintergrund von kostbarer Tönung stellte, und nur in den Früchte- und Blütenkränzen, die seine Terrakottareliefs umrahmen oder als selbständige dekorative Stücke für die Wohnräume der Reichen auftreten, ließ er bunte, naturalistische Färbungen zu. Sein Neffe Andrea della Robbia (1435—1525) hat in seinem langen Leben als der Erbe von Lucas Werkstatt und Ofen die Spezialität der Familienfirma weitergeführt, die auch seine Söhne, unter ihnen vor allem Giovanni della Robbia, noch weit ins 16. Jahrhundert hinein in Ehren hielten. Die Sparsamkeit in der Farbe und die Beschränkung auf das engere Reliefgebiet, an die sich Luca gehalten, ward von seinen Nachfolgern nicht so strikt befolgt. Sie suchen mehr und mehr in lebhafteren und bunteren Kolorierungen Abwechslung und neuen Anreiz zu geben, wagen sich mitunter sogar zum Terrakottaporträt oder gehen zu kleinen dekorativen Freifiguren und Gruppen vor, die mit den kleinen Bronzen der Zeit den Wettbewerb aufnehmen. Die hohe Künstlerschaft des Oheims hat Andrea nicht erreicht; dennoch gelang ihm ein so köstliches Werk wie die runden Reliefbilder der Säuglinge, die er für die Zwickel der Säulenhalle an der Fassade des Florentiner Findelhauses schuf.

Eine ganze Schar von jüngeren Florentiner Bildhauern strebte im Verlauf des 15. Jahrhunderts diesen Führern nach; wohl mit geringerer Kraft, aber doch mit so sicherem Formgefühl und so außerordentlichem technischen Können, daß ihre Werke den Meistern oft genug nahe kommen. Die Brüder Bernardo und Antonio Rossellino (1409—1464; 1427—1478), Desiderio da Settignano (1428—1464) und Benedetto da Majano, den wir schon als den Urheber des Palazzo Strozzi kennen lernten, Mino da Fiesole (1431—1484) und Matteo Civitale (1435—1501) sind die bedeutendsten Namen aus diesem Kreise, dessen Hauptgebiet die charaktervolle, doch niemals in realistische Kleinlichkeit fallende Porträtbüste, das erfindungsreiche Grabdenkmal und das dekorative Relief im Sinne Donatellos darstellen. Den Abschluß dieser großen Frührenaissancereihe aber bildet Andrea Verrocchio (1435—1488). Er gehört zu den Künstlern, deren Genie die Grenze der speziellen Gebiete überspringt; aus dem Goldschmiedgewerbe hervorgegangen, wie so viele seiner Zeitgenossen, ist er als Maler wie als Bildhauer mit gleich gewaltigen Erfolgen tätig gewesen, hat als Lehrer und Anreger auf Leonardo, auf Perugino und viele andere maßgebend eingewirkt und in der Plastik die Donatellolinie selbständig weitergeführt. Ein Meister der Technik und aller ihrer Kniffe, ist er vor allem für die Entwicklung des Bronzegusses von höchster Wichtigkeit, und man braucht

Andrea Verrocchio: Reiterſtandbild des Bartolommeo Colleoni zu Venedig

nur das Hauptwerk ſeines kurzen, doch ungeheuer reichen Lebens zu betrachten, das zugleich am Ende ſeiner Wirkſamkeit ſteht: das hinreißende Reiterſtandbild des Bartolommeo Colleoni vor der Kirche S. Giovanni e Paolo in Venedig, und es mit Donatellos Gattamelata zu vergleichen, um den gewaltigen Fortſchritt zu erkennen, der hier vollzogen iſt. Der ältere Meiſter hatte ſich noch eng an die Antike angeſchloſſen und nicht gewagt, über die monumentale Ruhe der römiſchen Reiterbilder hinauszugehen. Verrocchios Colleoni iſt die erſchöpfende Charakteriſtik eines rückſichtsloſen Tatenmenſchen, deſſen ſtürmiſches, gewalttätiges Temperament in der Haltung der koloſſalen Kriegergeſtalt, in der Energie ihrer Geſichtszüge, in der Bewegung der gepanzerten Arme und nicht zum mindeſten in dem herrlichen Rhythmus des unaufhaltſam vorwärtsſchreitenden Pferdes mit packendem Realismus dargeſtellt wird, ohne daß die Geſchloſſenheit des Aufbaus

darunter leidet. Die ganze Weltauffassung, die Machtsehnsucht und Lebensbeherrschung der Renaissance verkörpert sich in diesem Condottiere, dessen mächtige Silhouette auf Alessandro Leopardis hohem Sockel nunmehr seit vier Jahrhunderten den staunenden Beschauern von dem Genie seines Schöpfers Kunde gibt. Langsam war Verrocchio zu der Größe dieses Formausdrucks vorgedrungen. Seine Anfänge haben mehr etwas Handwerkliches, und er verleugnet seine Goldschmiedeherkunft nicht, wenn er auch von vornherein die älteren Plastiker durch ein nachdrückliches Herausarbeiten der seelischen Stimmung übertrifft. Auch sein jugendlicher David im Florentiner Bargello, der so seltsam verträumt vor dem abgeschlagenen Haupte des Goliath steht und mit Donatellos Hirtenknaben in der Modellierung des nackten Jünglingskörpers wetteifert, ist noch zurückhaltend im Vortrag, obwohl bereits die Großartigkeit der Formenbildung sich ankündigt. Aehnlich steht es um die anderen Werke, die der Künstler, wie

Masaccio: Der Zinsgroschen. Fresko in der Cappella Brancacci zu Florenz

diesen David, für Lorenzo Medici schuf (Grabmal für Piero und Giovanni Medici in S. Lorenzo in meisterhaftem Guß, oder der Knabe mit dem wasserspeienden Delphin, der jetzt als Brunnen im Palazzo Vecchio steht). Dann geht es vorwärts zu der stark dramatischen Bewegung, die im Colleoni ihren Höhepunkt findet. Die Tonskizze für das Marmorgrabdenkmal des Kardinals Forteguerra (in London; die Ausführung im Dom zu Pistoja läßt den ursprünglichen Plan nicht mehr klar erkennen) ergab ein Reliefwerk von weit stärkeren Akkorden, als sie die frühere Zeit gewagt hatte, und die herrliche Bronzegruppe von Christus und Thomas an Or S. Michele löst das schwierige Problem, eine Zusammenstellung von zwei Figuren zu einheitlicher und geschlossener Wirkung zu bringen, durch kühn betonte Kontraste von monumentaler Großartigkeit.

Das ganze Jahrhundert hindurch behält die Hauptstadt Toscanas die Führung. Der einzige Fremde, der gleichwertig neben dem Florentiner steht,

ist Jacopo della Quercia (1374—1438) aus Siena, der Meister des Marktbrunnens, von dem nur noch Fragmente erhalten sind, und des Taufbrunnens der Kirche S. Giovanni in seiner Vaterstadt. Auch in Lucca war Jacopo tätig, wo er bei dem Grabmal der Ilaria del Caretto die feierliche Ruhe der schlafenden Gestalt mit dem antikisierenden Puttenfries der Sarkophagwände in wirkungsvollen Kontrast stellte; die letzte Zeit seines Lebens verbrachte er in Bologna, wo er eins der berühmten Professorengrabdenkmäler der alten Universitätsstadt schuf und in seinen biblischen Reliefs am Portal von S. Petronio mit Ghiberti wetteiferte. Diese Einwanderer von Süden her, Jacopo della Quercia in Bologna, Donatello in Padua, Verrocchio in Venedig, haben dann die oberitalienische Plastik der Frührenaissance beeinflußt und befruchtet. Ein reges künstlerisches Leben entfaltet sich auch hier. In der Lombardei, wo die Certosa bei Pavia zwei Bildhauergenerationen in Atem hält. In Venedig, wo die Kirchen und der Dogenpalast plastischen Schmuck erfordern, und wo Alessandro Leopardi hervortritt, der Meister der bronzenen Gestelle für die Flaggenmasten vor der Markuskirche, den wir schon als den Verfertiger des Postaments zum Colleoni kennen lernten. Besonders wichtig ward Oberitalien durch die Pflege der bildhauerischen Kleinkunst, die sich dort entwickelte, der dekorativen Figuren, der Plaketten und der Medaillen. Hier ragt Vittore Pisano (1380 bis 1451) hervor, der nach antikem Beispiel für das Münzenbild, für die Reliefbehandlung der Köpfe oder der allegorischen Komposition auf dem engen Raume, für die Einheit von Fläche und Schmuck und für die Anordnung der Schrift für alle Zukunft gültige Muster hinterlassen hat.

Masaccio: Vertreibung aus dem Paradiese
Fresko in der Kirche S. Carmine zu Florenz

Nicht anders war es in der Malerei. Auch hier übernimmt Florenz die Führung in Italien und in der gesamten Kulturwelt. Und zu der Konstruktion der Domkuppel durch Brunelleschi, zu dem Siege Ghibertis in der Konkurrenz um die Nordtür des Baptisteriums tritt als drittes Ereignis die Ausmalung der Brancacci-Kapelle in der Kirche del Carmine durch Tommaso di Ser Giovanni Guidi, genannt Masaccio. Nur kurze Zeit war diesem Meister zum Leben und Schaffen vergönnt. 1401 ist er geboren, als Zwanzigjähriger wird er in die Gilde der Apotheker eingeschrieben, erst drei Jahre später tritt er in die Malerzunft ein, und schon 1428 ist er in Rom als armer Teufel gestorben. Doch in den wenigen Jahren, die ihm zur Arbeit blieben, hat Masaccio die Malerei der Welt in neue Bahnen gelenkt. Was einst Giotto begonnen hatte, wird nun großartig weitergeführt. Die letzte Befangenheit und Starrheit fällt. Das Studium des nackten Körpers, der menschlichen Haltungen und Gesten, der Gruppen- und Bewegungslinien hat sich vertieft und zu völlig neuen Resultaten geführt. Masaccio löst die eng aneinandergedrängten Volksmassen Giottos in einzelne lebensvolle, individuell charakterisierte Gestalten auf, deren Umrisse sich zu großen Kompositionen von majestätischem Pathos verbinden. Das Typische des Gesichtsschnitts bei Giotto fällt fort und weicht einer persönlichen Durchdringung jedes Kopfes. In Freiheit und Größe werden die Gestalten des Alten Testaments und der heiligen Legende vorgeführt, daß man wohl erkennt, wie sie aus den Modellen hervorgegangen sind, an denen sich das Auge des Malers schulte, wie sie aber durch die Erhabenheit seines Geistes weit über den Alltag emporgetragen werden. Die Fresken der Brancacci-Kapelle haben Jahrzehnte lang den Malern ganz Italiens gleichsam als Lehrbuch gedient, sie wurden im 15. Jahrhundert ebenso als Quelle aller malerischen Fertigkeiten studiert und ausgenutzt, wie im 16. Jahrhundert Raffaels Teppiche. Das gesamte Können der Frührenaissance wird hier wie in einer Reinkultur geboten, und das Meisterstück Masaccios: die Szene der Vertreibung aus dem Paradiese, hat auf ein Jahrhundert hin nicht seinesgleichen. Die Forschung hat sich mit diesen Bildern der Karmeliterkirche viel beschäftigt, um zu unterscheiden, wie weit die Beteiligung Masaccios selbst reicht, und wie weit sein Lehrer Masolino (1383 bis etwa 1440) daran mitgearbeitet hat (zu Ende geführt wurde das Freskenwerk erst nach einem halben Jahrhundert durch Filippo Lippi). Man hat sich jetzt im allgemeinen dahin geeinigt, daß Masaccio der Hauptanteil an dem großen Werk gebührt, daß ihm neben der Vertreibung aus dem Paradiese auch die Szenen aus der Apostelgeschichte, vielleicht auch der Sündenfall (der dann ein Frühwerk des Meisters wäre) und vor allem das große Bild der Geschichte vom Zinsgroschen angehören. Auch über die Fresken in S. Clemente ist ein Streit entbrannt; denn auch hier glaubte man Masolinos Hand zu erkennen. Heute ist man jedoch geneigt, die dortigen

Gestalten und Szenen aus der Legende, unter denen die Schilderungen aus dem Leben der heiligen Katharina besonders fesseln, Masaccio zuzuschreiben.

Der Begründer der neuen florentinischen Malweise steht nicht ganz allein; zwei ältere Zeitgenossen wie Paolo Uccello (1397—1475) und Andrea del Castagno streben in ihrem derben, oft genug gewaltsamen Naturalismus gleichfalls weit über die Giottoschule hinaus. Aber sie gelangen nicht zu der Größe und Reife des Masaccio. Besser behauptet sich neben ihm der Dominikanermönch Fra Giovanni Angelico da Fiesole (1385 bis 1455), in dem noch ein Stück Mittelalter lebendig geblieben ist, und der nicht wie das vorwärtsstürmende Genie Masaccios der Kunst der Zukunft neue Bahnen ebnete, der aber durch die Zartheit und Innigkeit der Empfindung und durch die lichte Helligkeit seiner Malerei in die erste Reihe der Frührenaissancekünstler aufrückt. Fra Giovanni ist ein Klosterbruder nicht nur im Leben gewesen. Auch in seiner Kunst herrscht eine mönchische Frömmigkeit, eine bedingungslose Hingabe an den Glauben. Die kleinen Freskobilder aus der heiligen Geschichte, mit denen er im Kloster S. Marco in Florenz die Zellen der Brüder zierte, die musizierenden Engel,

Tafelbild des Fra Giovanni Angelico da Fiesole:
Gruppe aus dem Kreuzigungsbilde im Kloster San Marco zu Florenz

die das große Gemälde der Krönung Mariä in den Uffizien umschweben, seine Tafeln mit der Madonna, seine Erzählungen aus dem Leben Christi, das alles ist erfüllt von seraphischen Klängen, von einer Demut und Gottseligkeit des Ausdrucks, die nichts weiß von dem stürmischen Lebenswillen der Renaissance. In Fra Angelicos Malerei kommt die Stimmung zum Ausdruck, in der Lorenzo Medici sich ins Kloster von S. Marco zurückzog, die gewaltige Reaktionsstimmung, die dann zu der mächtigen Bewegung Savonarolas führte. Der florentinischen Kunst des 15. Jahrhunderts würde das Abbild einer wichtigen Geistesströmung fehlen, wenn man sich die Werke dieser schlichten, reinen Künstlerseele aus ihr fortdächte. Wie stark aber der Einfluß Masaccios war, erkennt man aus den letzten Schöpfungen Fra Angelicos, den heiligen Darstellungen in der Vatikanischen Kapelle des Papstes Nicolaus V. zu Rom, wohin ihn Eugen IV. 1446 entboten hatte: selbst der fromme Verkünder der paradiesischen Herrlichkeiten wendet sich hier der neuen Art der Malerei zu und benutzt seine außerordentlichen technischen Kenntnisse der Fresko-Malerei, die er schon im Kloster von S. Marco betätigt hatte, zu figurenreichen großzügigen Kompositionen.

Auch Fra Filippo Lippi (1406—1469) war ein Mönch. Aus dem Karmeliterorden ist dieser Schüler Masaccios hervorgegangen, und auch in seinen Werken herrscht eine milde, zarte Frömmigkeit, die seinen Madonnen einen unsagbar lieblichen Ausdruck verleiht. Doch wie Filippo dem Mönchtum entwuchs, wie er in heißer Leidenschaft eine junge Nonne entführte und schließlich ganz dem geistlichen Leben entsagte, so führt auch seine Malerei aus der seraphischen Himmelswelt Fra Angelicos mehr auf die Erde. Und seine Marienbilder nehmen nun den Ausdruck holder Florentinerinnen an; die Schönheit der Landschaft umgibt sie, und in lauschigem Waldesdickicht zeigt er die Madonna anbetend vor dem Christuskinde, wie eine wunderbare Verkörperung der blühenden Natur ringsum. Und immer mehr neigt sich Filippo einem frischen Realismus zu, mit dem er den Hintergrund seiner Gemälde belebt oder gar, wie in der Krönung Mariä in der Akademie zu Florenz, eine ganze Fülle lebendig bewegter Frauengestalten um den heiligen Akt vereinigt.

Nach dem ersten Auftreten dieser drei Hauptmeister der Frührenaissance bemerkt man, wie in der Plastik nach dem Erscheinen Ghibertis, Donatellos und Lucca della Robbias, eine „Pause". Es ist, als wenn die Natur Atem schöpfte, um neue Genies hervorzubringen. Doch wie auf dem Gebiet der Plastik fehlt es auch jetzt nicht an hervorragenden Kräften, welche die Tradition aufrecht erhalten. Benozzo Gozzoli (1420 bis 1498) erscheint, als ein phantasiereicher Erzähler, der den prächtigen Zug der heiligen drei Könige in der Familien-Kapelle der Medici malte. Die beiden Brüder Pollajuolo: Antonio (1429—1498) und Piero (1443 bis etwa 1496) treten auf, die auch als Bronzegießer tätig waren, und

Fra Filippo Lippi: Madonna im Walde. Galerie der Uffizien zu Florenz

die in ihrer Malerei den Problemen der Perspektive und der Anatomie nachsannen, mit denen man sich in Florenz nun immer ernsthafter auseinandersetzte. Aber die würdigen Nachfolger jener älteren Meister rückten erst gegen Ende des Jahrhunderts vor. An ihrer Spitze der größte Schüler Filippos: Sandro Botticelli (1446—1510). Er hat für die neue Zeit eine ganz besondere Bedeutung erlangt, da die englischen Präraffaeliten bei den eifrigen Studien der Frührenaissance sich vor allem durch seine Art anregen ließen. Vielleicht weil in den eigentümlichen Gestalten Botticellis manches dazu verleitete, sie etwa als schlankgewachsene Engländerinnen des 15. Jahrhunderts zu betrachten. Sicherlich weil die tiefe Durchgeistigung seines Ausdrucks, die träumerische Verzücktheit der blassen Gesichter seiner Frauen,

die preziöse Zartheit ihrer Glieder, die gedämpfte Leidenschaft ihrer Augen, der trauervolle Ernst ihrer tiefen Frömmigkeit ihren modernen Tendenzen auf Verinnerlichung und Steigerung des Gefühlslebens entgegenkam. In Botticellis Heiligen und Madonnen, Engeln und Christkindern lebt eine mystische Exaltation des religiösen Gefühls, und die Eckigkeit und Herbheit der Linien scheint unbewußt angewandt zu sein, um die naive Hingabe an die Lehre Christi zu betonen. Die überschlanken Figuren und Glieder, Hälse und Finger erscheinen wie ein aszetischer Protest gegen Fleisch- und Lebenslust, aber die echte Naivität Fra Angelicos und Lippis ist verschwunden und an ihre Stelle eine von innerer Unruhe erfüllte Nervosität getreten, als seien sinnliche Begierden mit Gewalt und mit Schmerzen unterdrückt. So erhalten Botticellis Personen eine Grazie der Keuschheit, die ihm allein gehört, und die kein anderer je erreicht hat. Nicht nur seine christlichen Gestalten, sondern auch sein märchenhafter, holder Hymnus auf den Frühling und seine mythologische Phantasie der Geburt der Venus, die erkennen lassen, wie nahe dieser Meister dem gelehrten Humanistenkreise im Hause der Medici stand. Auch seine Porträts, wie das geheimnisvolle Bildnis des Giuliano Medici im Berliner Museum, das nach dem Tode des Dargestellten gemalt wurde und diese Entstehung mit bewundernswerter Kunst andeutet, haben teil an dieser nervösen Zartheit seiner Kunst. Es ist etwas Wehes in den vollen Lippen seiner Frauen, die aus blassen Gesichtern uns rot entgegenleuchten, als habe sich hierher der letzte Rest ihrer Sinnlichkeit geflüchtet; etwas Wundes und Klagendes in ihren Augen, in denen man die Spuren kaum getrockneter Tränen zu erblicken vermeint. Eine Sphärenmelodie geht auch durch diese Gemälde, aber es ist, als sei sie mit allen Mitteln moderner Instrumentation komponiert. Am wenigsten hat Botticelli seine Eigenart in der Arbeit an dem großen Freskowerke zu Worte kommen lassen können, zu dem er mit mehreren anderen Künstlern vom Papst Sixtus IV. nach Rom berufen wurde: in den Parallel- und Kontrastszenen der Taten Moses' und Christi an den Längswänden der Sixtinischen Kapelle. Den Gesetzen der monumentalen Kunst wollte sich seine Malerei nicht fügen, deren Schwerpunkt in der tiefen Innigkeit des seelischen Ausdrucks ruhte, und die schweifende Phantasie, die er in seinen genialen Zeichnungen zu Dantes Göttlicher Komödie bewährte (jetzt im Besitz des Berliner Kupferstich-Kabinetts), widerstrebte dem strengen Stil des Fresko. Manches in Botticellis Kunst klingt wieder an in den Werken seines Schülers Filippino Lippi (1459—1504), des Sohnes Filippo Lippis, dessen Ruhm die Ergänzung und Vollendung von Masaccios Brancacci-Fresken war. Als eigene Persönlichkeit von festgeschlossenem Umriß aber tritt neben den Meister des „Frühlings" Domenico Ghirlandajo (1449—1494). Er zieht aus den Bestrebungen seiner Vorgänger die Summe. Eine große, königliche Sicherheit in der Beherrschung aller Mittel, die keine Schwierigkeit mehr

Sandro Botticelli: Frühlingsallegorie in der Gemäldegalerie zu Florenz

kennt, gibt seinen Hauptwerken, wie den Darstellungen aus dem Leben der Maria und des Täufers im Chor von S. Maria Novella, seinem Fresko in der Sixtinischen Kapelle, zu der auch er herangezogen wurde (Berufung der Apostel Petrus und Andreas), und seinen großen Tafelbildern (Anbetung der Hirten, Anbetung der Könige) das Gepräge. Der Aufbau der Komposition ist nach festen Gesetzen erfolgt, sogar die Symmetrie und das Pyramidenschema des 16. Jahrhunderts klingen schon vor. Den Hintergrund bilden weite Landschaftsblicke oder sorgsam gemalte Florentiner Interieurs. Die Bewegung der Figuren ist von vollendeter Wahrheit und Ruhe. Vornehme Menschen scheinen vor uns zu stehen, die ihrer Haltung und Bewegung Herr sind. Ghirlandajos Farbe ist satt und leuchtend, und deutlich erkennen wir bei ihm, wie stark die Ankunft des Portinari-Altars von Hugo van der Goes auf die Florentiner Maler gewirkt hat. Zugleich entfaltet Verrocchio als Maler und mehr noch als Lehrer der Malerei seine fruchtbare, einflußreiche Tätigkeit. Zwar von den Werken seiner Hand war bis vor kurzem nur ein einziges beglaubigt: die Taufe Christi in der Akademie zu Florenz, die deutlich erkennen läßt, wie der Plastiker auch in der Malerei in sorgsam modellierten Formen schwelgte. Andere Bilder, wie die drei Erzengel mit Tobias (ebendort) und mehrere Madonnen, vor allem die entzückende Darstellung der Gottesmutter im Berliner Museum, die Bode als ein Werk Verrocchios bestimmt hat, lassen sich als Schöpfungen des Meisters nicht urkundlich belegen. Aber auch aus der geringen Zahl dessen, was wir von seiner Malerei wissen, erkennen wir das Wirken des Genies, das an Leonardo die Lehren der Kunst weiter gab. Von seinen sonstigen Schülern ist neben Perugino vor allem Lorenzo di Credi (1459—1537) berühmt geworden, der in seinen Darstellungen des oft variierten Themas von der Anbetung des Christkindes bewies, was er an Tiefe der Empfindung und hellem Glanz der Farbe bei Verrocchio gelernt hatte.

Die übrigen italienischen Lokalschulen können mit Florenz den Wettstreit nicht aufnehmen. Hier wurden die Keime alles Neuen und Großen gesät; hier blühten sie zu ungeahnter Pracht auf. Aber wie in der Skulptur, haben auch in der Malerei die anderen Landschaften ihr redlich Teil zum Ruhmesbau der italienischen Frührenaissancekunst beigetragen. Und wie dort beginnt von der Mitte des 15. Jahrhunderts ab eine gegenseitige Anregung und Befruchtung, die alsbald die scharfen Grenzen zwischen den einzelnen Schulen zu verwischen beginnt. Von nah und fern strömen die Künstler nach der Stadt am Arno, und hier drängten sich die Kräfte so eng aneinander, daß sie fast gezwungen waren, außerhalb der Mauern von Florenz Ehre und Verdienst zu suchen. So beginnt ein allgemeiner Austausch, und einzelne Maler haben als rechte Wanderkünstler ganz Italien durchstreift und überall, wo sie Rast machten, ihre Spuren hinterlassen.

Domenico Ghirlandajo: Maria im Tempel. Fresko in S. Maria Novella zu Florenz

Die florentinischen Reformen in der Technik der Farbenbehandlung wie in der Auffassung und der Komposition, in der Perspektive wie in der Anatomie, werden auf diesem Wege bald Allgemeingut und im Wettbewerb der zahlreichen Talente, welche die glückliche Zeit aus dem Boden zauberte, rasch erweitert und gefördert. Ein Künstler wie Piero della Francesca (um 1420—1492), der in seiner Vaterstadt Borgo San Sepolcro, in Urbino, Arezzo, Rimini, in seiner Frühzeit auch in Perugia tätig war, wo er unmittelbar unter den Einfluß der florentinischen Kunst geriet (durch Domenico Veneziano, den begabten Schüler von Castagno), hat hier überall die Lehren der jungen Kunst verbreitet, und er hat überdies als erster den allgemein behandelten Problemen der Malerei ein völlig neues hinzugefügt: das eines verfeinerten Lichtstudiums. Die modernen Impressionisten betrachten Piero als ihren ältesten Ahnherrn; denn er hat, ohne Vorgang und Beispiel, die Beleuchtung des Tages durch eine zarte und lichte Malerei wiederzugeben versucht, die sogar dem Schatten farbige Qualitäten abgewann und die Lokaltöne durch den Luftschimmer der Atmosphäre vereinigte. Als sein Schüler hat stets Melozzo da Forli (1438—1494) gegolten, der gleichfalls Mittelitalien durchwanderte und auf seinen Fahrten bis nach Rom gelangte, wo er seine außerordentliche Kenntnis aller perspektivischen Feinheiten al fresco und im Tafelbild betätigte. Namentlich die musizierenden Engel sind berühmt geworden, die auf Melozzos später zerschnittenem und nur noch in Fragmenten erhaltenem Bilde der Himmelfahrt den aufwärts schwebenden Christus umgeben.

Pietro Perugino: Fresko der Udienza im Cambio zu Perugia

In engen Beziehungen zu Florenz stand der Großmeister der umbrischen Malerschule: Pietro Vanucci, nach der Hauptstadt Umbriens Perugino genannt (1446—1524). Er hat die charakteristischen Züge der Malergruppe, die er beherrscht und führt, am klarsten ausgeprägt: eine innige, volkstümliche Religiosität. Eine sanfte Malerei, die in warmen und weichen koloristischen Akkorden schwelgt und statt der zeichnerischen Bestimmtheit von Florenz eine reichere Palette ins Feld führt. Peruginos Hauptruhm war früher, daß Raffael sein Schüler war. Heute hat man sich mit mehr Verständnis in das verfeinerte Empfindungsleben und die hingebende, feierliche Frömmigkeit versenkt, die den Bildern dieses Meisters eigen ist. In seinen Hauptwerken, zu denen vor allem seine Gemälde aus dem Zyklus des Lebens Moses' und Christi in der Sixtinischen Kapelle (an denen auch Botticelli teil hat) gehören, fesselt besonders der innige Ausdruck der Gestalten und der landschaftliche oder architektonische Hintergrund, dessen Anordnung nach den Gesetzen der Perspektive Perugino wohl von Piero gelernt hat. Nicht auf dramatische Bewegung ist seine Art gestellt, sondern auf eine versonnene Ruhe, die dem Ausdruck seiner Gestalten etwas hold Verträumtes gibt. Auch der zweite Hauptmeister der umbrischen Schule: Bernardino Pinturicchio (1454—1513), der in der Werkstatt Peruginos heran-

Luca Signorelli: Pan als Gott des Naturlebens und als Meiſter der Muſik
Nach dem im Kaiſer-Friedrich-Muſeum zu Berlin befindlichen Originale

gewachſen war, beteiligte ſich an jenen Fresken in der Sixtina, an denen die umbriſchen und florentiniſchen Meiſter im Wettbewerb arbeiteten. Er iſt kein hinreißendes und Neues bringendes Genie, aber ein zuverläſſiger Verwalter aller der Mittel, die ihm die Zeit an die Hand gab.

Einen Platz für ſich nimmt Luca Signorelli (1441—1523) ein, der Großmeiſter der Aktmalerei, dem in der Beherrſchung des menſchlichen Körpers kein Zeitgenoſſe gleichkommt. Seine großartigen Fresken im Dom von Orvieto (1499), wo er das Erſcheinen des Antichriſts, die Auferſtehung am jüngſten Tage, den Sturz der Verdammten und den Himmelszug der Seligen ſchilderte, wie ſeine Tafelbilder, unter denen das große Gemälde des jugendlichen Pan unter den Hirten im Berliner Muſeum einen hervorragenden Platz einnimmt, ſind erfüllt mit nackten Figuren von einer erſtaunlichen Treue der anatomiſchen Behandlung und einer aus unermüdlichem Studium entſtandenen Modellierung. In Ferrara blüht unter dem Schutz der Fürſten aus dem Hauſe der Eſte eine eigene Malerſchule auf, deren Hauptwerk die Freskobilder im Palazzo Schifanoja ſind, und neben deren Führer Coſimo Tura (1432—1495) vor allem Francesco Coſſa (geſt. 1480) hervortritt, der in dem Herbſtbild des Berliner Muſeums den

Bildern Piero della Francescas ein merkwürdig frühes Beispiel kühner Pleinairmalerei an die Seite stellt. Von Cossa und seinen Nachfolgern führen unmittelbare Verbindungslinien in das nahe Bologna, wo Francesco Raibolini, genannt Francesco Francia (1450—1517), den Reigen der lokalen Meister anführt. Oberitalien aber hat wie in der Skulptur so auch in der Malerei den florentinischen und mittelitalienischen Schulen eine eigene Kunstübung von geschlossenem Charakter gegenübergestellt. Padua vor allem, wo Donatello nicht nur auf die Bildhauer, sondern auf den ganzen Umkreis der Kunstbemühungen gewirkt hatte, trat hervor. Hier hatte schon zu Beginn des Jahrhunderts Francesco Squarcione (1395 bis 1474), der aus dem Handwerkskreise der Kunststicker hervorging, eine dekorative Richtung begründet, die ihren Höhepunkt in Andrea Mantegna (1431—1506) fand. Stärker als die Florentiner und Umbrer zeigt dieser Meister sich vom Studium der Antike beeinflußt, das nicht nur in seinen berühmten Riesenbildern vom Triumphzug Cäsars (jetzt in London), sondern auch in seinen Fresken zu Padua und zu Mantua deutlich erkennbar ist. Es geht durch Mantegnas Kompositionen ein großer dekorativer Zug, eine monumentale Kraft und Bestimmtheit der klaren Linienführung. Das zeichnerische Gerüst der Bilder ist von unerschütterlicher Festigkeit; denn die Behandlung der Perspektive steckt hier nicht mehr im Experiment, sie wird mit spielender Leichtigkeit beherrscht, und der Aufbau der Figurengruppen wie der aus reicher Phantasie erfundenen architektonischen Hintergründe ruht auf dem Fundament eines persönlichen Stils von königlicher Sicherheit. Die Anregung zu den antikisierenden Elementen hat Mantegna dem Anschein nach von seinem Schwiegervater Jacopo Bellini (etwa 1400 bis um 1464) empfangen, dem Altmeister der vene-

Cosimo Tura: Triumph der Venus
Teil aus dem Fresko im Palazzo Schifanoja

zianischen Schule, der sich im nahen Padua angesiedelt hatte. Er mag auch die Farbengebung Mantegnas beeinflußt haben; denn Venedig nimmt durch die eigentümliche Pracht und Schönheit des farbigen Ausdrucks eine Sonderstellung in ganz Italien ein, die es sich bis weit ins 16. Jahrhundert bewahrte. Die Lagunenstadt, die mit dem Festlande nicht in dauernder Verbindung stand, die sich aus einem Pfahldorf zu einer Weltmacht entwickelt hatte, brachte ihren Söhnen durch den Reichtum malerischer Schauspiele, die sie ihnen vorführte, durch die Beziehungen zum Orient, die der Seehandel hervorrief und begünstigte, durch die märchenhaften Schätze, die sich in den Händen

Andrea Mantegna: Der tote Christus in der Brera zu Mailand

ihrer königlichen Kaufleute ansammelten, und nicht zuletzt durch den feuchten Dunst, der über den Kanälen und den weiten Wassermengen der Umgebung, über den Nachbarinseln und über den Straßen und Plätzen der Stadt schwebte, eine malerische Anschauung und eine Anregung der Phantasie nahe, wie sie die Künstler keiner andern Stadt fanden. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts hat diese Fülle des Lebens die Venezianer noch nicht zu eigener Kunstübung begeistert: die Stadt ist im allgemeinen auf lombardische und mittelitalienische Maler angewiesen, und die Nachbarinsel Murano scheint, wie Antonio da Murano beweist, früher eine Lokalschule gebildet zu haben als die Stadt des heiligen Markus selbst. Dann wirkt Padua mächtig herüber mit dem großzügigen Realismus seiner Schule, und Carlo Cri-

velli verbindet die Lust an üppigem Zierrat und Goldschmuck, in der sich die altvenezianische Freude an gleißendem Prunk äußert, mit dekorativen und kompositionellen Mantegna-Elementen. Aber den entscheidenden Schritt tat ein fremder Künstler, der in Venedig einwanderte und dort 1493 starb: Antonello da Messina, nach der Ueberlieferung ein Schüler des Jan van Eyck, jedenfalls aber ein Schüler der flandrischen Oelmalerei, deren saftige Tiefe und Wärme und deren subtile Detailfreude in seinen kostbaren Porträts wiederkehren. Diese Schule der Niederländer hat die venezianische Kunst auf ein Jahrhundert hin befruchtet, und Giovanni Bellini (1428—1516), in der Jugend noch abhängig von dem strengen Stil seines Vaters Jacopo und seines Schwagers Mantegna, mischt sich aus all den Elementen, die in der Lagunenstadt zusammentreffen, den charakteristischen Stil, dessen letzte Ausbildung später sein Schüler Tizian übernahm. Die Madonna mit dem Jesuskinde ist Giovannis großes Thema, und die frauenhafte Schönheit seiner Gottesmutter, die, das Haupt meist bedeckt mit einem bis in die Stirn reichenden Tuch, vor einer breiten Teppichbahn den nackten Knaben zärtlich an sich drückt, ist für die ganze Schule typisch geworden. Giovannis Bruder Gentile Bellini (etwa 1420—1507), der eine Zeitlang sogar in den Diensten des Sultans stand und so der Verbindung der Lagunenstadt mit dem Orient in seinen Bildern ein Denkmal setzte, Vittore Carpaccio und die andern Meister dieses Kreises wirkten auf der gleichen Linie. Nicht die lineare Bestimmtheit der Florentiner, nicht die innige Empfindung der umbrischen Schule ist ihre Domäne, sondern die Mannigfaltigkeit, Tiefe und Glut der Farbe, in der sich die Weltfreude und Ueppigkeit des venezianischen Lebens spiegeln.

Jacopo Bellini: Madonna, Akademie zu Venedig

*

Zu gleicher Zeit erblüht im Norden die Blume der Kunst zu vordem ungeahnter Pracht. Die gewaltige Umwälzung, die das gesamte Kulturleben der Völker Europas im 15. Jahrhundert erfuhr, lenkte auch hier die Phantasieschöpfung in völlig neue Bahnen. Und es wird kein Zufall sein, daß sich gerade in den Niederlanden der erste Akt dieses erstaunlichen Schauspiels vollzog. Hier war das Meer, hier entwickelte sich im Zeitalter der großen

Hans Memling: Szenen aus dem Leben der heiligen Ursula
vom Ursula-Schrein im Hospital zu Brügge

Entdeckungen ein imposanter Handel, hier ward Wohlstand und Reichtum heimisch, und ein gesundes, tatkräftiges Bürgertum lernte den Blick aus der Enge der Heimat in die Ferne richten, um seine Vorstellungen von Welt und Leben zu vertiefen und zu bereichern. Der Umschwung vollzog sich diesseits der Alpen nicht mit so revolutionärem Radikalismus wie im Süden. Als in Italien die antike Welt ihr Rinascimento erlebte, war es schließlich die eigene glorreiche Vergangenheit, die von der Nation wieder aufgesucht wurde, und mit Ungestüm setzten sich die neuen Gedanken allenthalben durch. Spricht man von einer „nordischen Renaissance" im 15. Jahrhundert, so kann von solchen Beziehungen naturgemäß keine Rede sein. Erst ganz allmählich gelangten im Lauf der Jahrzehnte die „antikischen" Ideale auch zu den germanischen Völkern. Aber die gotische Tradition erhält sich hier im Formalen viel länger und ragt noch weit ins 16. Jahrhundert hinein. Sofort zeigt sich der große Unterschied zwischen romanischer und germanischer Kunstauffassung. In Italien ist die Kunst eine Angelegenheit der großen Oeffentlichkeit, der Höfe, der Stadtgemeinden und der Staaten; im Norden bleibt sie zunächst, wie im Mittelalter, eine Sache der Kirche und wird dann eine Angelegenheit des Hauses, wo sie sich nicht an die Massen, sondern an den einzelnen Beschauer wendet. Dort bedeckt man große Wandflächen mit Freskogemälden, errichtet man Monumente, die Plätze und Straßen be-

herrschen, entwirft man neue Stadtbilder von einheitlichem, zusammenfassendem großen Zuge; hier herrscht das Tafelbild, das kunstvolle kirchliche oder häusliche Gerät, und jedes Haus und jede Kirche bildet eine Welt für sich. Der germanische Individualismus, der den Einzelnen letzten Endes ganz auf sich selbst anweist, zeigt sich im klaren Gegensatz zu dem Allgemeinleben der südlichen Völker. Es ist ja schon das Klima des Landes, das in Italien die Menschen auf die Straße, auf den Markt schickt, wie einst in Rom und in Athen, und das in den rauheren Himmelsstrichen die Familie ins Haus bannt. Im Zusammenhang damit stehen die grundverschiedenen Beziehungen zur künstlerischen Form. Dort unten, wo in einer reinen Atmosphäre von Bäumen und Bergen Gebäude und Menschen in festen Konturen sich abheben, mußte sich ein ganz anderes Empfinden für die Harmonie der Linie entwickeln als im Norden, wo Nebel und Feuchtigkeit der Luft alle Umrisse lockern und auflösen. Und wenn hier die Natur wie das Leben des großen Zuges und der festlichen Schönheit ermangelt, die den Italiener beglückt, so wandte sich dafür die Phantasie der Menschen in ihr eigenes Innere, und mit grüblerischem Sinnieren spürten sie der charakteristischen Wahrheit des Einzelnen nach, versenkten sie sich in die holden und abschreckenden Träume ihrer Seele, richteten sie ihren Blick mit liebevoller Aufmerksamkeit auf jedes Eckchen der persönlichen Umgebung, indem sie spekulativ in jedem Detail ein Spiegelbild und Symbol des ungeheuren Kosmos erblickten, den ihnen eine unbegreifliche göttliche Macht als Wohnsitz angewiesen hatte. So entwickelte sich im Norden ein Sinn für das Einzelne, für krause, seltsam kleine Züge, für das Persönliche und Intime, den der Süden nicht kannte. Und es entwickelte sich zugleich, im Kontrast zu der Linien- und Kompositionskunst Italiens, eine Kunst der realistischen Farbenwiedergabe des Gesehenen, hinter der der Süden zurückstand. Es melden sich die ersten Vorboten der künftigen großen Wandlungen zum Worte, die den Norden Europas zur Heimat der modernen Malerei machen sollten, indem sie diese Kunst der Farbe einzig und allein eben auf den farbigen Ausdruck gründeten. Am Ende des 15. Jahrhunderts sind die niederländischen Maler in der Behandlung ihrer Spezialtechnik den Italienern, die sich ein so gewaltiges Kunstreich aufgebaut hatten, weit überlegen. Wir sahen schon, wie die Bekanntschaft mit fremden Werken vom Norden her den ganzen Betrieb der Malerei in Florenz und Venedig beeinflußte. Und am Beginn der großen altniederländischen Zeit steht eine technische Reform von Weltbedeutung: die Verfeinerung oder, wie man nicht ganz zutreffend zu sagen liebt, „die Erfindung" der Oelmalerei durch Hubert van Eyck (geb. um 1366, gest. um 1422).

Nicht das war die große Tat dieses Genies, daß er die Bindung der Farbe durch Oel überhaupt einführte, sondern daß er zuerst die technischen Möglichkeiten erprobte, die sich ergaben,

Hubert und Jan van Eyck
Genter Altar: Singende Engel

wenn man an Stelle der früheren scharfen Scheidung von Untermalung und Uebermalung ein Verschmelzen der flüssigen Oelfarbe auf der Leinwand selbst setzte. Die neue Wirkung, die Hubert damit erzielte, mußte freilich wie eine Offenbarung erscheinen. Das ganze Kolorit der Bilder ward wärmer, leuchtender, mannigfaltiger und wahrer; die früheren Härten verschwanden und machten weichen Uebergängen, zarten Abstufungen und einem einheitlichen Vortrag Platz. Doch nicht durch diese technische Neuerung allein wurden Hubert und sein jüngerer Bruder Jan van Eyck (gest. in Brügge 1441) die Begründer einer neuen Kunstepoche. Ihre malerische Kunst verband sich mit einer bisher unerreichten Treue und Gründlichkeit des Naturstudiums, mit einer rätselhaften Kraft, Leben und Wirklichkeit greifbar abzuspiegeln. Man hat darauf hingewiesen, daß die niederländischen Miniaturen des 14. Jahrhunderts, jene mit unsagbarer Feinheit hergestellten Wasserfarbenbildchen in kostbaren Büchern, die Wurzeln der verblüffenden realistischen Kunst in sich trugen, die bei den Eycks uns in Erstaunen setzen. Aber sie zuerst haben diese Art aufs Tafelbild übertragen. Vor allem in dem großen Hauptwerk ihres Lebens: in dem berühmten Genter Altar, den sie für den reichen Patrizier Jodokos Vyd für seine Familienkapelle in der St. Bavokirche malten, ein Werk, das, wie wir wissen, im Jahre 1432 fertiggestellt war, so daß also nach dem Tode Huberts, dem man vielleicht mit Recht die Komposition des Ganzen zuschreibt, Jan die letzte Ausführung gehört. Es ist ein großes kirchlich-dogmatisches Fest, das hier gefeiert wird. Auf den Außentafeln des großen Altarschreins, wo die Farbe noch mit der Architektur der Kirche in Einklang gebracht werden mußte, sieht man in zurückhaltendem Kolorit die Verkündigung Mariä dargestellt: den Engel, der in das niederländische Zimmer der heiligen Jungfrau tritt, in dem die kleinen Gerätschaften eines Frauengemaches liebevoll geschildert sind und aus dessen Fenstern der Blick in die Straßen der Stadt schweift; sieht man ferner neben den grisailleartig gemalten Steinfiguren der beiden Träger des Johannesnamens (des Täufers und des Evangelisten) die Porträts des Stifters und seiner Gattin. Wurden aber die Türen geöffnet, so erglühte im strahlenden Glanz der herrlichsten Farbenpracht das Hauptbild mit der symbolischen „Anbetung des Lammes", dem auf blumiger Wiese an einem schönen Sommertage, von den Türmen und Zinnen ferner Städte überragt, die sorgsam gruppierten Vertreter der alten und der christlichen Welt, Apostel und Propheten, Priester, Philosophen und Dichter sich verehrend nahen. Dies Mittelbild sowie die lebensgroßen Gestalten Gott Vaters mit der dreifachen Krone, der Jungfrau Maria und des Täufers, die das Ganze nach oben abschließen, sind an Ort und Stelle, in der Kirche zu Gent geblieben. Zwei Seitentafeln, die Adam und Eva darstellen und eine niemals vorher erreichte Vollendung in der Malerei der nackten Körper bewähren, befinden sich heute im Museum zu Brüssel. Die Außentafeln jedoch (man hatte schon früh

die Türen auseinandergesägt und so die Doppelbilder getrennt), dazu die Flügel der Innenseite, also die Tafeln, auf denen von Norden und Süden her die christlichen Ritter und die frommen Brüder und Pilger zur Anbetung des Lammes heranziehen, sowie die zwei schönsten der Nebenbilder gehören dem Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin: die wunderbare Schilderung der musizierenden und singenden Engel, die den Ruhm und die Herrlichkeit des Heilands in die Weite klingen lassen. Ein Wunderwerk ist das Ganze, in der Anordnung der Massen, in der individuellen Charakterisierung der einzelnen Gestalten, in der Innigkeit der Empfindung und in der Kraft der jubelnden Farbe, die bis heute keinen Restaurator in Anspruch zu nehmen hatte, der Anfang einer neuen Kunstperiode. In der Behandlung der Landschaft, in der Intimität, mit der die Büsche und die Blumen der Wiese, die Bäume der Seitentafeln und die Formation der Felsen, die Kostüme und die Gesichter, die Augen und die Bärte gemalt sind, faßt das große Werk alles zusammen, was die nordische Kunst damals zu sagen hatte. Die Durchgeistigung des dargestellten Vorgangs, der an sich noch ganz in den Kultus der mittelalterlichen Kirche führt, die Zurückhaltung und fromme Scheu, mit der statt der Heilsgeschichte selbst das tiefsinnige Lammsymbol uns vor Augen geführt wird, lassen klarer, als Worte es vermögen, den grüblerischen, spekulativen Zug der germanischen Phantasie erkennen.

Rogier van der Weyden: Beweinung Christi
Tafel vom Marienaltar im Königl. Museum zu Berlin

Die Gestalt Hubert van Eycks, von dessen sonstigen Werken wir nichts kennen, verschwimmt noch halb im Nebel der spätmittelalterlichen Zeit; er ist noch einer der großen Handwerks- und Werkstattmeister, die zur Kunst frei emporstiegen, deren Persönlichkeit aber noch nicht in scharfen Umrissen erkennbar wird. Mit seinem Bruder Jan beginnt die Künstlergeschichte der

Niederlande. Wir wissen, daß er im Dienste Philipps des Guten von Burgund stand, daß er, ganz im Stil der italienischen Renaissancekünstler, von seinem Fürsten zu Sendungen ins Ausland benutzt ward, daß er in verschiedenen Städten tätig war, und wir kennen auch neben dem Genter Altar noch mehrere Werke seiner Hand, vor allem Porträts von unerreichter charakteristischer Feinmalerei, wie den Mann mit der Nelke im Berliner Museum, den Tuchhändler Arnolfini und seine Braut in London, den Kanzler Rollin, der die Madonna anbetet, im Louvre, sowie mehrere kleine kirchliche Bilder, Darstellungen der Jungfrau Maria mit dem Kinde und die unvollendete heilige Barbara im Museum von Antwerpen, die vor einem gotischen Kirchturm in einem großen Folianten blättert. Ueberall ist er ein Meister der realistischen Beobachtung, der Palast- und Zimmerinterieurs, Landschaftsausblicke und das Leben der Städte ebenso subtil und treu zu schildern weiß, wie er das innere Wesen seiner Menschen in ihren Gesichtern spiegelt.

Rogier van der Weyden: Erscheinung Christi
Tafel vom Marienaltar im Königl. Museum zu Berlin

Diesen Fürsten der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts schließt sich ein Gefolge von Meistern an, die ihnen an Macht des Ausdrucks und Vollendung des malerischen Vortrags wenig nachgeben. Weit berühmt zu seinen Lebzeiten schon war Rogier van der Weyden (oder auch französisch als Rogier de la Pasture bezeichnet, 1426 als Malerlehrling in Tournay nachgewiesen, gest. 1464). Auch er hatte Züge der Renaissancemeister nach südlichem Muster, zog nach Rom, Florenz und Ferrara, wo er an dem kunstfreundlichen Hofe gastlich aufgenommen wurde, und spielte als Stadtmaler in Brüssel eine bedeutende Rolle. Rogier vertrat neben der episch-lyrischen Kunst der Eycks eine dramatisch-pathetische Richtung. Nament-

lich seine oft wiederholte Darstellung der Kreuzabnahme mit ihren herb-grandiosen Linien, mit der packenden Parallele des Körpers Christi und der ohnmächtig niedersinkenden Maria ist bezeichnend für die monumentale Kraft seiner Komposition, für die harte Bestimmtheit seiner Körperauffassung, für die klare und helle Beleuchtung, die man in seinen zahlreich erhaltenen kirchlichen Tafeln, Andachtsbildern und kleinen Hausaltären findet. Als ein Schüler Jan van Eycks wird Hugo van der Goes bezeichnet, der in geistiger Umnachtung 1482 in einem Kloster starb. Er ist der Meister jenes Altarbildes, das der Florentiner Kaufmann Tommaso Portinari in den Niederlanden bestellte, und das, als es am Arno eintraf (1480), auf die Maler von Florenz einen so gewaltigen Eindruck machte. Der temperamentvolle Realismus, mit dem hier die Anbetung der Hirten gemalt ist, kehrt wieder auf dem predellenartigen Bilde des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums, wo die gleiche Szene mit verblüffender Wahrheit geschildert ist. Hier wie dort erscheinen die herbeigeeilten Hirten als rechte Vorläufer der holländischen Bauern des 17. Jahrhunderts, klingt in der zarten Beleuchtung des Hintergrundes die Landschaftsmalerei späterer Jahrhunderte vor. Es ist die Lehre Jan van Eycks, die sich bei van der Goes wie bei allen seinen Zeitgenossen erkennen läßt, wenn sie die Szenen der heiligen Geschichte durch volkstümliche Züge beleben und durch Gestalten der umgebenden Welt in die flandrische Gegenwart entbieten. Auch zwei weitere Schüler des Genter Meisters nutzen diese Motive: Petrus Christus, dessen Blütezeit zwischen 1440 und 1470 liegt, und der bedeutende Künstler, dessen Namen uns die Geschichte nicht aufbewahrt hat, den man darum nach einem Kloster bei Lüttich, wo einst sein wichtigstes Werk stand, als den „Meister von Flemalle" bezeichnet, und der durch die prachtvoll lebendige Modellierung seiner Köpfe und Figuren, durch sein helles Licht und seine farbig nüancierten Schatten eine wichtige eigene Stellung einnimmt.

Für die dritte Generation ward dann Rogier van der Weyden Führer und Lehrer. Auch aus den benachbarten Landschaften strömten ihm die jüngeren Künstler zu, um von ihm die Lehren des Handwerks zu empfangen. Auch der größte aller in Flandern tätigen Künstler nach den Eycks, der Meister von Brügge: Hans Memling, dessen Hauptzeit von dem Beginn der siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts bis zu seinem Tode (1494) reicht, steht der Schule Rogiers nahe. Memlings reiches Lebenswerk, in dem die Reihe seiner Gemälde für das Johannis-Hospital zu Brügge (Flügelaltäre mit der Vermählung der heiligen Katharina und der Anbetung der Könige, Martin van Nieuwenhove die Madonna anbetend, und der Ursulaschrein mit den sechs kleinen Bildern aus der Geschichte der Heiligen) und sein, freilich vielfach angezweifeltes Jüngstes Gericht in der Lübecker Marienkirche an erster Stelle stehen, liefert den Beweis, wie sich im Laufe des 15. Jahrhunderts die niederländische Malerei verändert hat. Wir er-

Gerard David: Kreuzigung Christi. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

kennen, wie in der Darstellung idealisierter, zarter weiblicher Gestalten, in der hellen Klarheit und Feinheit der Pinselführung ein Fortschritt zu verzeichnen ist. Namentlich der Madonnentypus Memlings, diese lieblichen jugendlichen Gestalten mit ihrem goldenen Blondhaar und ihrer Anmut in Haltung und Bewegung, bildet ein Kapitel für sich und zeigt, daß auch nach dem kraftvollen Realismus Jans eine Weiterentwicklung möglich war.

Ueberhaupt prägt sich immer deutlicher die Vorliebe zu ruhigen und intimen Szenerien als ein Charakteristikum der Künstler aus, die mit Ausnahme Rogiers, der hier für sich steht, die Tragödie von Golgatha, die Märtyrergeschichten und die Schrecken des jüngsten Gerichts eigentlich nur als Ausnahmen behandeln.

Memling, so glaubt man, war deutscher Abkunft und stammte aus Mainz. Wichtiger aber war der Einmarsch der nordniederländischen Künstler aus Holland nach Flandern. Auch in Holland scheinen sich im 15. Jahrhundert schon mannigfache Lokalmalerschulen gebildet zu haben, von denen frühzeitig Haarlem hervortrat. Und schon damals zeichnen sich die dortigen Künstler durch einen ganz besonderen Sinn für warme und weiche Farbengebung und durch ein lebhafteres Interesse für die Landschaft aus. Aus Haarlem kam Dirk Bouts um die Mitte des Jahrhunderts nach Löwen (dort ist er 1475 gestorben). In seinen Werken, vor allem in dem großen Altar der Löwener Peterskirche (1466) und in einem Dreibild der Münchener Alten Pinakothek, erkennt man die herben Linien Rogiers wieder, die Dirk freilich nicht zu der machtvollen Wirkung des älteren Meisters zu verbinden weiß; aber er setzt dafür eine Liebe und ein Verständnis für die Landschaft ein, die man vor ihm nicht antrifft. Von den anderen Holländern, die in das südliche Nachbarland zogen, ragte neben Albrecht von Ouwater und Geertje tot Sint Jans, der über ein lichtes Kolorit von eigenem Zauber verfügt, an erster Stelle Gerard David hervor, der schon ins 16. Jahrhundert hinüberweist und 1523 in Brügge starb. Er steht vor uns als ein jüngerer Nachfolger Memlings, dessen schwärmerische Intimität er nachahmt und weiterführt, wobei sein holländischer Sinn für die einheitliche koloristische Bildwirkung sich deutlich kundgibt. Von seinen wichtigsten Werken, die meist in Brügge blieben, ist ein besonders charakteristisches: die Madonna mit dem Kinde zwischen Engeln und heiligen Frauen, in das Museum von Rouen geraten. Die fromme Beschaulichkeit und Verträumtheit, auf die die Kunst der Niederländer immer ausschließlicher hinsteuert, gibt auch Gerard Davids Bildern das Gepräge, und es ist bezeichnend für die Entwicklung, an deren Ende er steht, daß ihm dramatisch bewegte Szenen weniger gelangen.

Zwischen der niederländischen und der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts, doch der nordischen Kunst näher verwandt als der romanischen, stehen die französischen Bemühungen der Vorrenaissance, die erst seit kurzem die verdiente Beachtung finden. Die moderne Vorliebe für alle Kunst des Werdens, für die Aeußerungen und Schöpfungen vor den Zeiten der Reife hat auch in Frankreich die Forschung über die Hochrenaissance in jene Frühzeit zurückgelenkt, und eine Pariser Ausstellung der einheimischen Primitiven hat vor einigen Jahren gezeigt, welche Schätze hier verborgen

ruhen und allzu lange unbeachtet geblieben sind. Wer im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum vor den kostbaren, miniaturhaft feinen Darstellungen aus dem Leben des heiligen Bertin steht, die Simon Marmion aus Amiens im Jahre 1459 malte, oder vor dem in der Farbe wie in der Charakteristik der Köpfe gleich bewundernswerten Bilde des Schatzmeisters Etienne Chevalier mit seinem Schutzheiligen St. Stephan, einer Schöpfung des Jean Fouquet aus Tours, wird von hohem Respekt vor der malerischen Sicherheit erfüllt, mit der diese Franzosen der Frührenaissance an ihre Aufgaben herantraten. Die Schönheit der Linienführung weist auf Italien, das Fouquet, ebenso wie sein Nebenmann Jean Perreal, bereits zum Studium aufsuchte; die Leuchtkraft und Schönheit der Oelfarben aber bestätigt die innige Verbindung mit dem flandrischen Nachbarlande. Wie in den Niederlanden bestehen auch in Frankreich nahe Beziehungen zwischen der Miniatur- und der Tafelmalerei, die sich gegenseitig befruchten, und wie dort erfreuen sich auch die französischen Künstler der Protektion einer kultivierten und geschmackvollen aristokratischen Gesellschaft. Dies gerade ist es, was den gleichzeitigen deutschen Künstlern fehlte. Von den herrschenden Gewalten des öffentlichen Lebens ist es nur die Kirche, die sie in Dienst nimmt; im übrigen arbeiten sie aber fast ausschließlich für das Bürgertum der Städte, und stärker als in den Nachbarländern wird dadurch bei ihnen von vornherein ein volkstümlicher Zug, ein enger Zusammenhang mit den Grundbedingungen und Stimmungen des nationalen Lebens. Der Kreis, in dem sie sich bewegen, ist ein begrenzter; die Mittel, die der Kunstpflege zur Verfügung standen, sind verhältnismäßig geringe; kein großer Zug verbindet die Bemühungen der einzelnen Landschaften und

Jean Fouquet: Porträt König Karls VII. von Frankreich. Original im Louvre zu Paris

Städte, so daß sich die Schulen der Provinzen weit schärfer voneinander absondern als in den Niederlanden oder in Frankreich — durchaus entsprechend den individualistischen deutschen Tendenzen, die mehr auf eine Ausprägung der Stämme als auf eine nationale Einigung unter dem Gesichtspunkt eines Staatsgedankens hinzielen. Man hat indessen in früherer Zeit die deutsche Kunst des 15. Jahrhunderts viel zu sehr als eine Frucht der niederländischen betrachtet. Die neuere Forschung hat ergeben, daß die großen Meister von Gent und Brügge und Brüssel im Verlaufe des Jahrhunderts gewiß auch nach Osten hin gewirkt und reiche Anregungen ausgestreut haben, daß aber die Anfänge der deutschen Malerei durchaus selbständige Bemühungen darstellen, die sich zunächst völlig unabhängig vom Auslande halten. Der große Zug eines neu erwachenden Lebens, der bald nach 1400 ganz Europa erfaßte, hat auch in unserm Vaterlande seine Spuren hinterlassen. Auch hier wird die naive Steifheit und Starrheit, die typische Feierlichkeit der Gotik verdrängt von einem intensiveren Lebensgefühl, einer schärferen Naturbeobachtung und einer gesteigerten Fähigkeit, seelisches Leben zu bildhaftem Ausdruck zu bringen. Im Lauf der Jahrzehnte lassen sich dann allerdings die immer stärkeren Einflüsse der großen Niederländer verfolgen, die jedoch auch jetzt die deutschen Schulen nicht in ein Abhängigkeitsverhältnis zu sich bringen, sondern zu einer Fortentwicklung ihrer Eigenart ermutigen und befähigen. Vor allem haben Rogier van der Weyden und seine Nachfolger die niederländischen Reformen nach Deutschland übertragen.

Namentlich die oberdeutschen Städte der fränkischen, schwäbischen und alemannischen Gebiete, die auf der großen Straße des damaligen internationalen Verkehrs liegen, weisen frühzeitig Künstler von hoher Bedeutung auf. In Basel trat seit 1435 Conrad Witz aus Rottweil auf, ein geschickter Beherrscher der Farbe und der neuen perspektivischen Errungenschaften, von dem in Basel selbst, in Straßburg, auch in Genf, wo er sich aufgehalten haben muß, religiöse Bilder von erstaunlich reifem Geschmack bewahrt werden. Im Elsaß ist Kolmar der Mittelpunkt des Kunstbetriebes; denn hier hat Martin Schongauer gelebt und gewirkt (um 1450 geb., gest. 1491), dessen Ruhm schon bei seinen Lebzeiten sich weit über die deutschen Grenzen verbreitete. Seine Arbeiten, an ihrer Spitze das Wunderwerk der Madonna im Rosenhag in der Martinskirche zu Kolmar (1473), lassen bereits eine realistische Kraft erkennen, der die Schilderung menschlicher Gestalten, ihre Haltung und Gebärden, ihre Gewänder und ihre Umgebung keine Schwierigkeiten mehr bereiteten; aber sie haben noch genug von der Eckigkeit und Herbheit der früheren Zeit, um weit über die Nachbildung des Wirklichen hinaus den Abglanz einer naiven Frömmigkeit und eines tiefen Empfindungslebens festzuhalten.

Energisch rückten die Schwaben vor. Der Tiefenbronner Altar des Lukas Moser von 1431 eröffnet den Reigen der frischen, lebendigen

Martin Schongauer: Die Madonna im Rosenhag
Original im Museum zu Kolmar

Kunstwerke, die hier die Befreiung aus der Gotik anzeigen. Hans Multscher ist der Begründer der Schule von Ulm, wo er um die Mitte des Jahrhunderts als Maler und Bildhauer tätig war und aus ursprünglich gebundenem Vortrag, gedrängter Kompositionsart und einem kräftigen, aber harten Realismus den Weg zu der klareren Gestaltung und höheren Naturwahrheit seiner Tafeln und prächtigen Schnitzfiguren am Sterzinger Altar fand. In Ulm taucht dann später Friedrich Herlin auf, der sich

von hier nach Nördlingen wandte, wo er 1499 starb, und Herlins Schwiegersohn Bartholomäus Zeitblom (um 1450—1531) wird mit der sonoren Farbe seiner Altarbilder der Ruhm dieser Lokalschule. Neben ihm steht der Bildhauer Jörg Sürlin d. Ae., der im Dom und am Rathaus zu Ulm in dekorativen und figürlichen Arbeiten in Holz und Stein seine plastische Begabung betätigte. Die Schwaben haben auch nach Bayern hinübergewirkt, wo wiederum die Holzschnitzerei in Blüte stand. Im benachbarten Tirol ragt unter den zahlreichen Vertretern der volkstümlichen Holzschnitzerei, die in der frischen Phantasie der Gebirgsbevölkerung hier von jeher eine sorgsame Pflege fand, ein Talent wie Michael Pacher (tätig von 1467 bis 1498) hervor, dessen bedeutende Stellung als Schnitzer wie als Maler immer klarer erkannt wird. Von den fränkischen Städten rückte Nürnberg früh voran. Hier hatte sich schon im 14. Jahrhundert eine Malerschule entwickelt, als deren Hauptwerke wir das Imhoffsche Altarbild der Lorenzkirche und den Tucherschen Hochaltar in der Frauenkirche kennen. Wahrscheinlich hat an diesem ein Meister Berthold mitgearbeitet, von dem sich wieder Fäden zu der Prager Schule hinüberziehen, die sich unter Kaiser Karl IV. im 14. Jahrhundert in der damals noch wesentlich deutschen Hauptstadt Böhmens gebildet hatte. Im Jahrhundert darauf zeigt sich dann in Nürnberg ein außerordentlicher Fortschritt im Technischen wie in der Beobachtung der Natur. Michael Wolgemut (1434—1519), der Albrecht Dürers Lehrer wurde, ein vielgewandter und fast allzu geschäftiger Künstler, dessen beste Werke aber (Hofer Altar in der Münchener Pinakothek, Altarbild in der Marienkirche zu Zwickau) eine Landschaftsempfindung und einen realistischen Sinn ungewöhnlicher Art bekunden, steht an der Spitze. Neben

Bartholomäus Zeitblom. Anbetung Christi
Das Original befindet sich im Museum zu Stuttgart

Michael Wolgemut: Tod Mariä
Germanisches National-Museum zu Nürnberg

ihm steht Hans Pleydenwurff. Auch am Niederrhein blüht im 14. und 15. Jahrhundert die Malerei. In Köln namentlich entfaltete sich eine primitive Kunst der Innigkeit und Zartheit, deren Wurzeln noch in der Gotik der stolzen Kirchen ruhen, die aber doch schon vom neuen Geiste der Tafelmalerei erfaßt ist. Als Ahnherr dieser Schule, deren Werke die romantische Begeisterung zu Beginn des 19. Jahrhunderts sammelte (heute im Wallraff-Richartz-Museum in Köln), gilt ein Meister Wilhelm (gest. 1378), als dessen Hauptwerk der Klarenaltar im Dom, ein geschnitzter Schrein mit Bildern aus dem Leben Jesu, bezeichnet wird. Der jüngere Hauptmeister der Schule ist Stephan Lochner, der aus Süddeutschland stammte und im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts in der rheinischen Bischofsstadt tätig war, der Meister des berühmten Kölner Dombildes mit der Anbetung der Könige auf der Haupttafel, den Heiligen Ursula und

Georg auf den Tafeln. In diesem Hauptwerk seiner Hand wie in den kleineren Madonnenbildern Lochners, die wir kennen, berührt sich die erdentrückte schwärmerische Reinheit und Keuschheit der Alt-Kölner schon mit einer frischeren Lebendigkeit und einem Farbenvortrag, der klangvolle und kräftige koloristische Wirkungen sucht. In Westfalen wirken zu gleicher Zeit tüchtige Meister. Soest (Konrad von Soest), Dortmund (Viktor und Heinrich Dünwegge) und Münster besaßen ihre lokalen Malerschulen. Noch weiter im Norden, in Hamburg, begegnen wir den erst in jüngster Zeit nachgewiesenen Meistern Bertram und Francke. Ueberall regen sich vielversprechende Keime, die nun von den niederländischen Anregungen neu befruchtet werden.

Frühzeitig ist die nordische Malerei der Renaissance von zwei Trabanten geleitet: vom Holzschnitt und Kupferstich, die gleichfalls im 15. Jahrhundert ihr Haupt erhoben. Die volkstümlichen Tendenzen der germanischen Kunst sind es, die diese graphischen Uebungen zur Blüte bringen. Die Italiener pflegen die Wandmalerei, die zu den Massen spricht; die Nordländer schaffen sich das kleine Schwarzweißblatt, das mehr noch als die gemalte Tafel sich an den Einzelnen wendet und zur Betrachtung die Ruhe und Beschaulichkeit des Hauses erfordert. Der Kunstdruck entwickelt sich in der gleichen Epoche wie der Buchdruck; die Zeit am Ende des Mittelalters, die von der Sehnsucht nach gegenseitiger Mitteilung beherrscht war, gab sich mit dem Worte nicht zufrieden, sondern verlangte zugleich nach dem anschaulichen Bilde. So ist das Ziel der beiden graphischen Verfahren dasselbe, doch ihre Technik geht entgegengesetzte Wege. Denn der Holzschnitt ist ein „Hochdruck" (wie Gutenbergs Letterndruck), d. h. bei der Herstellung seiner Blätter wird das Bild dadurch gewonnen, daß die Linien des auf den Holzstock gezeichneten Bildes reliefartig aus der Platte herausgeschnitten werden, so daß die mit Druckerschwärze getränkte Walze nur diese erhaben stehen gebliebenen Stellen berührt. Der Kupferstich dagegen ist ein „Tiefdruck"; denn bei ihm besteht das Verfahren darin, daß der Stecher das Bild in die Kupferplatte einritzt und diese Vertiefungen sodann mit der Druckfarbe einschwärzt. Der Abdruck ergibt dann hier wie dort in schwarzem Abdruck das Bild „im Gegensinne", d. h. wie im Spiegel gesehen, auf der weißen Fläche des Papiers. Beide Verfahren haben eine jahrhundertelange Vorbereitungszeit hinter sich. Die Metallgravierung war von jeher bekannt, bronzene Gefäße, Spiegel, Gebrauchs- und Luxusgegenstände aller Art wurden oft mit eingeritzten Umrißzeichnungen geschmückt, und schon bei den Aegyptern waren geschnittene Stempel aus Holz, Metall und Stein im Gebrauch, um Vieh, Gerätschaften und Sklaven zu zeichnen, ebenso wie der Zeugmusterdruck mittels Holzmodeln im Orient früh bekannt war. Nur ein kleiner Schritt fehlte, um von allen diesen Ansätzen zum Vervielfältigungsdruck in der Hochdruck- und der Tiefdrucktechnik vorzuschreiten.

Stephan Lochner: Die Madonna in der Rosenlaube. Museum zu Köln

Mit dem 15. Jahrhundert tauchten nun überall die „Prieffmaler" und „Prieffdrucker" auf, die für den Jahrmarkt kleine Bildchen, meist Heiligendarstellungen, von Holzstöcken druckten und dann kolorierten — Blätter, die dem gemeinen Manne einen Ersatz darboten für die Tafelbilder und Miniaturen der Reichen, ihm auch als Mittel dienten, Kästen, Bücher, ja selbst Türen zu verzieren oder ihm gar als Amulett galten. Auch die Spielkartenindustrie, die bisher auf die Handmalerei angewiesen war, bemächtigte sich der neuen Herstellungsmethode. Dann traten die „Blockbücher" auf, zu-

sammenhängende Folgen von Holzdruckbildern mit eingeschnittenem Text. Endlich erschienen die Einzelblätter künstlerischen Charakters, an der Spitze der datierten der noch ganz primitive Heilige Christophorus von 1423 (heute in der Bibliothek zu Manchester). Hauptsächlich durch den Wagemut des Druckers Albrecht Pfister aus Bamberg rückte der Holzschnitt zugleich als Illustration ins gedruckte Buch ein (seit 1461). Der erste Künstlername, der uns begegnet, ist Erhard Rewisch aus Utrecht, der 1413 mit Bernhard von Breidenbach eine Fahrt ins heilige Land machte, die in einem umfangreichen illustrierten Reisewerk beschrieben ward (Mainz 1486). Diese Bilder wirkten wieder auf die in Dr. Hartmann Schedels „Weltchronik", die der unternehmungslustigste der Nürnberger Buchdrucker, Anton Koburger, in Verlag nahm, und zu deren Holzschnitten er auch Michael Wolgemut heranzog.

Gleichzeitig verbreitete sich der Kupferstich, und auch hier ist es neben den anonymen Meistern, die zuerst auftraten (an erster Stelle unter ihnen der Meister E. S.), wiederum ein Führer der Malerei: Martin Schongauer, der bedeutungsvoll eingreift. So vollzieht sich frühzeitig die Verbindung der Malerei mit den Schwarzweißkünsten, in Deutschland wie in allen anderen europäischen Ländern (die vielfach dabei unter deutschem Einfluß stehen), und die Künstler, die beim Tafelbilde mit den Schwierigkeiten der Farbenbehandlung zu ringen haben, benutzen die willkommene Gelegenheit, daneben in der freieren, leichter beweglichen Liniensprache des Kupferstichs und des Holzschnitts zu erzählen, und zu fabulieren, zu phantasieren und zu philosophieren. Fast alle die großen Meister, die nun in der Zeit der Hochrenaissance auftreten, haben die Graphik benutzt, um ihren letzten und tiefsten Empfindungen Ausdruck zu verleihen.

Druckerzeichen des Jost Schoeffer

Michelangelo Buonarroti: Erschaffung der Welt. Fresko an der Decke der Sixtinischen Kapelle zu Rom

VI

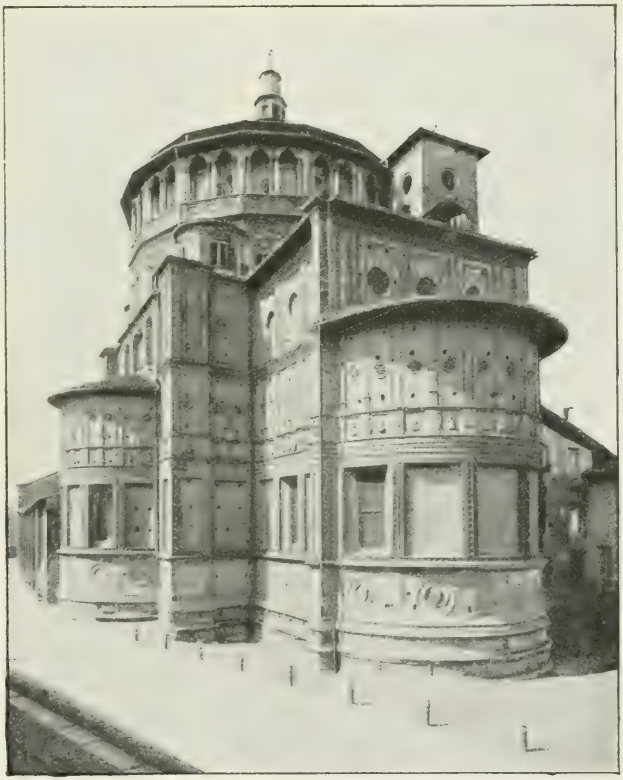
Die Hochrenaissance

Auf die Zeit der Vorbereitung folgt die Zeit der Erfüllung. Die Keime, die seit 1400 ausgestreut worden waren, gingen zu glorreicher Blüte auf. Die Weltanschauung der neuen Epoche hatte sich gefestigt, und auch die Kunst steht nun in stolzer, sicherer Herrschaft über alle Mittel da, Leben und Wirklichkeit, Natur und tiefstes Empfinden in Form und Farben zu spiegeln. Als der Morgen des 15. Jahrhunderts dämmerte, suchte man in die Geheimnisse der malerischen Technik einzudringen, bemühte man sich um die Gesetze des Sehens, vertiefte man sich mit Begeisterung in das Studium der Natur; jetzt sind die Darstellungen natürlicher Bewegungen, die Bildung nackter menschlicher Figuren, die Malerei der Landschaft, die Perspektive und Anatomie, mit denen man experimentiert hatte, die Oel- und Freskotechnik Allgemeingut der Künstler. Aber als ein Neues trat nun in den Kreis ihrer Sehnsucht das Streben nach dem großen Stil. Man hatte das Leben in all seiner Buntheit und Mannigfaltigkeit wiedergegeben, hatte prächtige Schauspiele entfaltet und mit erfindungsreicher Erzählerlust Bibel und Legende durchwandert. Nun steigt ein Formideal auf, das diesem gleichsam unbefangenen Treiben Festigkeit, Ruhe und Gesetzmäßigkeit gegenüberstellen will. Immer leidenschaftlicher versenkt man sich in das Studium der Antike, und die große Klarheit der griechisch-römischen Kunst weist den Weg. Auch jetzt ist man niemals oder doch fast niemals bis zur eigentlichen Kopie gegangen; die persönliche Kraft der Künstler war zu groß, um sich zur Nachahmung zu erniedrigen. Aber man spürt an den Gesetzen des Aufbaus, die jetzt in der Architektur wie in der Malerei bemerkbar werden, den ungeheuren Einfluß der klassischen Studien. Die ge-

samte Kunst der Hochrenaissance, wie wir sie nennen, hat etwas Majestätisches, Abgeklärtes, Unerschütterliches. Sie ist die reife Frucht einer unvergleichlichen Entwicklung. Aber wie uns der Frühling mit dem Wachsen, Quellen und Treiben, das wir an Busch und Baum bemerken, mit seinen neugierig hervorguckenden und langsam sich entfaltenden Blüten, mit dem holden Hauch seiner Lüfte, die mit Zukunftshoffnungen durchzogen scheinen, oft lieblicher und beseligender erscheint als die reife Fülle und Frucht des Sommers, so wird sich unsere tiefste Neigung doch immer wieder der Frührenaissance zuwenden, da sich der Zauber der italienischen Kunstblüte zuerst vor uns ausbreitete. Namentlich wir Heutigen, die wir eine besondere Vorliebe haben, Entwicklungszustände zu verfolgen, erblicken gern in der Kunst des 15. Jahrhunderts das Herrlichste, was der Süden uns geschenkt. Schon die deutschen Nazarener um 1810 begannen die Aufmerksamkeit auf die Meister der Frühzeit zurückzulenken. Inzwischen sind wir fast soweit gelangt, daß wir in übertriebener Einseitigkeit auch das Große und Gewaltige, was die Hochrenaissance zu bieten hat, verkennen; daß wir in der Begeisterung über die knospenhafte Schönheit der Anfangskunst die Epoche der Reife und Vollendung unterschätzen, weil wir von hier aus nicht mehr die Möglichkeit einer weiteren Entwicklung auf gleicher Bahn erkennen. Vor hundert Jahren stand es anders. Damals stieg mit dem klassischen Altertum die Hochrenaissance als das ideale Vorbild jeder Kunst vor den Augen der europäischen Theoretiker auf. Das Cinquecento ward die Musterkammer für alles, was der Künstler brauchte, und der Name Raffael wurde die typische, allgemein gültige Bezeichnung für den Maler überhaupt — eine Gewohnheit, die der Sprachgebrauch auch heute noch nicht verloren hat, obschon sie in der Kunstanschauung keine Begründung mehr findet. Und von jener Zeit ab ward von allen akademischen und offiziellen Stellen aus die Hochrenaissance so laut gepriesen und empfohlen, den Schülern als Erziehungsmittel, den fertigen Künstlern als Vorbild dargeboten, daß die Reaktion einer ungeheuren Uebersättigung nicht zu vermeiden war. Die Werke, die damals entstanden, wurden uns im 19. Jahrhundert so nahe gerückt, daß in der Gewohnheit des täglichen Umgangs das Gefühl für ihre Besonderheit verloren zu gehen drohte. Erst jetzt, da wir zu ihnen wieder Distanz gewonnen haben, erstrahlen sie uns in neuem Lichte.

Die Baukunst gab auch nun wieder das Zeichen. Sie hatte im Beginn des 15. Jahrhunderts in leichten, schönen Bildungen, in Pilastern und Halbsäulen, in zierlichen Kapitälen, in anmutig durch Rankenwerk geschmückten Flächen, in offenen, einladenden Säulenhallen geschwelgt oder aus dem trotzigen Gefühl der machthungrigen Epoche jene wuchtigen Florentiner Palastfassaden hervorgebracht, in denen noch ein Stück Mittelalter, vom neuen Geist belebt, daherschritt. Die Abwendung von der Gotik war nicht plötzlich erfolgt, die Freude an schmuckem Detail war aus dem Jahrhundert

vorher übernommen worden. Jetzt wird alles zu ernster Ruhe zusammengefaßt. Große Raumvorstellungen beherrschen die Frontflächen der Außengebäude und die Anordnung des Innern. Schmuck und Zier treten zurück vor den zusammenfassenden, das Ganze zur großen Einheit zwingenden Baugedanken. Ein durchgebildetes System von edlen Linien und wohlabgewogenen Verhältnissen der Mauermassen zueinander tritt an Stelle der frischen, ursprünglichen Laune. Donato d'Angelo oder Bramante, wie man ihn nannte (1444 bis 1514), ein Urbinat, der in seiner Jugend den Herzogspalast des Luciano da Laurana entstehen sah und die antikisierenden Tendenzen dieser Architektur weiterführte, ward der maßgebende Architekt der neuen Zeit. Er hat in zahlreichen Städten gewirkt, hat seine erste große Periode in Mailand verbracht, wo er im Dienste Lodovico Sforzas stand und neben anderen Bauten die Kirche S. Maria delle Grazie errichtete, und ist dann, als die Sforza in Mailand ausgespielt hatten, am Ende des Jahrhunderts nach Rom gekommen, wo er den neuen Bauten an der Peterskirche und am Vatikan die entscheidende Linie vorschrieb. Bramante war es, der den Grundriß dieses gewaltigen Renaissance-Domes schuf, der die Grundmauern und Pfeiler schon errichtete, auf denen später Michelangelo seine himmelanstrebende Kuppel aufbaute. Er hat zugleich die Verbindungsbauten zwischen den verschiedenen Teilen des vatikanischen Palastes angelegt, die den Eindruck dieser pompösen Burg des Statthalters Christi für alle Zukunft bestimmten. Alles ist hier Ruhe und Größe, Macht und sorgsam abwägende Symmetrie, ein außerordentliches Verständnis für die Wirkung getürmter Massen und für die Ordnung ihrer klaren Gliederung. Damit



Bramante: Santa Maria delle Grazie in Mailand

waren die Tendenzen der Architektur für ein Jahrhundert festgelegt, aber sie waren so genau formuliert, daß nur zu leicht auch geringere Geister sich ihrer bedienen konnten, ohne die Regeln und Gesetze, wie es Bramante vermochte, aus eigener schöpferischer Kraft zu beleben. Etwas Theoretisches, Doktrinäres kommt in die Baukunst der Hochrenaissance, und auch der berühmteste der Architekten nach Bramante: Andrea Palladio (1518—1580), der durch seine Bauten in Venedig (S. Giorgio Maggiore, Redentore u. a.) und in seiner Vaterstadt Vicenza (Rathaus, Villa Rotonda) Jahrhunderte hindurch die Architektur ganz Europas beeinflußte und zeitweilig autokratisch beherrschte, schuf sich aus dem Studium der Antike und den von ihr abstrahierten Gesetzen der Symmetrie und klaren Strenge ein Regelbuch, das er der Zukunft als ein Dogma vererbte.

Als wenn unter solchen Bemühungen, die Kunst in Systeme und Vorschriften zu spannen, die schöpferische Kraft der früheren Zeit an Frische eingebüßt hätte, sehen wir die Plastik in der Hochrenaissance fast verstummen. Von jenen weitverzweigten, kaum übersehbaren Scharen glänzender bildhauerischer Talente, die um 1450 Italien durchzogen, ist jetzt keine Rede mehr. Wohl tauchen einzelne Persönlichkeiten von Bedeutung auf, wie Jacopo Sansovino (1486—1570), der aus Rom und Florenz nach Venedig kam und hier als Bildhauer wie als Architekt Ruhm und Ehren erlangte (sein Meisterstück dort ist die Loggietta, die 1902 beim Einsturz des Markusturmes zertrümmert wurde), oder später die geniale Erscheinung Benvenuto Cellinis (1500—1572), der uns durch seine von Goethe in deutscher Sprache herausgegebene Autobiographie nahesteht, der Meister des Bronzegusses und Schöpfer des Perseus in der Loggia dei Lanzi zu Florenz. Die größten Taten in der Bildhauerkunst wie in der Architektur wurden von den drei Gewaltigen geschaffen, die nun auftraten und alles zusammenfaßten, was bisher in Italien an künstlerischen Bemühungen und künstlerischer Sehnsucht aufgetaucht war. Die drei heiligen Namen Leonardo da Vinci, Michelangelo und Raffael bedeuten die ragenden Gipfel des aus den Niederungen des Mittelalters aufsteigenden Gebirgszuges, den die Kunst der Frührenaissance darstellt. Aufs innigste sind alle drei mit der Generation verknüpft, die ihnen voranging. Leonardo ist ein Schüler Verrocchios, Michelangelo steht durch seinen Lehrer Bertoldo mit Donatello in direkter Verbindung, Raffael hat durch Perugino den ersten Unterricht empfangen. Und es ist ein Schauspiel ohnegleichen, zu verfolgen, wie aus den Lehren der Altvordern hier eine neue Jugend die letzten schöpferischen Konsequenzen zog.

Leonardo ist der älteste der drei. 1452 ist er in dem kleinen Orte Vinci bei Empoli, nahe bei Florenz und Pisa, als der uneheliche Sohn eines vornehmen Florentiner Juristen geboren. Die Natur hat in Jahrtausenden nicht ein zweites Mal ein einzelnes Menschenkind so verschwenderisch mit ihren Gaben bedacht wie diesen allumfassenden Geist, der nicht nur Maler,

Andrea Palladio: Hauptfassade der Villa Rotonda bei Vicenza

Bildhauer und Architekt zugleich war, sondern als Naturforscher, als Ingenieur, als Techniker, sogar als Vorahner der modernen Flugmaschine, neue Wege beschritt, verschlossene Tore öffnete. Eine glänzende Persönlichkeit, von männlicher Schönheit und Athletenkraft, ein bezaubernder Gesellschafter, dem alt und jung, Fürsten und Volk, Männer und Frauen zu Füßen lagen, so schritt er königlich durch sein Jahrhundert. Die ganze Fülle der Wissenschaft und Kunst seiner Epoche scheint sich in ihm wie in einem Brennspiegel zu treffen. Der Einfluß, den seine menschliche Erscheinung und seine Taten und Werke auf die Zeitgenossen und die folgenden Geschlechter ausübten, ist unermeßlich. Wir können seine Werke nicht auf eine einzelne Provinz begrenzen, die ganze Kultur der Zeit hat er beherrscht und vordem unbekannte Ideale für ihre Fortentwicklung aufgestellt. Der Begriff von uomo universale, den die Renaissance hervorgebracht hat, knüpft sich zuallererst an die Erscheinung dieses Mannes, dem wir das Lächeln der Mona Lisa und die ergreifende Hoheit des Abendmahls, die Niederschrift der tiefsten Gedanken über Sinn und Technik der Malerei im „Trattato della pittura“ und die den Bestrebungen unserer Zeit um vier Jahrhunderte vorgreifende Idee der Begründung einer Musterstadt nach ästhetisch-hygienischen Gesichtspunkten verdanken. Allerdings hat die Natur für die Allgüte, die sie diesem Genie entgegenbrachte, auch ein Opfer verlangt. Die Ueberfülle der Pläne und Entwürfe, die sich in seinem Kopfe drängten, hat die Vollendung des Einzelnen oft genug beeinträchtigt. Das Tempo seines Geistes war zu schnell, um ihm ein Ausruhen und ein stilles Reifenlassen immer zu ermöglichen. Wir wissen, daß er oft genug Anregungen, die

er ausstreute, und deren Bedeutung für alle Zukunft maßgebend blieb, selbst nicht bis zu Ende folgen konnte, sondern seinen Schülern und Nachfolgern überlassen mußte, das Begonnene auszuführen; daß er von einem Werke zum andern übersprang, sich in Experimenten tummelte, die vielfach dem Bestande seiner Schöpfungen gefährlich wurden; daß er bald nach dem Beginn der einen Arbeit, von der unbezwingbaren Begierde nach einer neuen angestachelt, abbrach und nie mehr auf das Frühere zurückgriff. So hat die kunsthistorische Forschung bei keinem Meister größere Schwierigkeiten zu überwinden gehabt als bei Leonardo. An zahlreiche Bilder, die seinen Namen tragen, haben sich endlose Streitigkeiten der Gelehrten geknüpft. Die Londoner Nationalgalerie und der Louvre in Paris besitzen je eine „Madonna in der Grotte", die seit langem im Wettbewerb um die Echtheit stehen; die Leda mit dem Schwan, die ihm zugeschrieben wird, existiert gleichfalls in mehreren Fassungen, und niemand wird beschwören können, welche dem Meister angehört. Vieles von seinen Werken ist verschwunden, zerfallen oder nur fragmentarisch erhalten. Von seinem gewaltigen Reiterdenkmal, das er in Mailand dem Francesco Sforza, dem Vater Lodovicos, errichten sollte, und das niemals über das Tonmodell hinauskam, besitzen wir nur die Zeichnungsskizzen — genug, um uns zu beweisen, daß dieses Monumentalwerk nur in Verrocchios Colleoni einen Konkurrenten gehabt hätte. Von dem Schlachtenbilde des florentinischen Sieges bei Anghiari, das er im Auftrage des Rates schuf, und das unter-

Handzeichnung von Leonardo da Vinci: Denkmalentwurf
Nach dem in der Sammlung des Schlosses Windsor befindlichen Originale

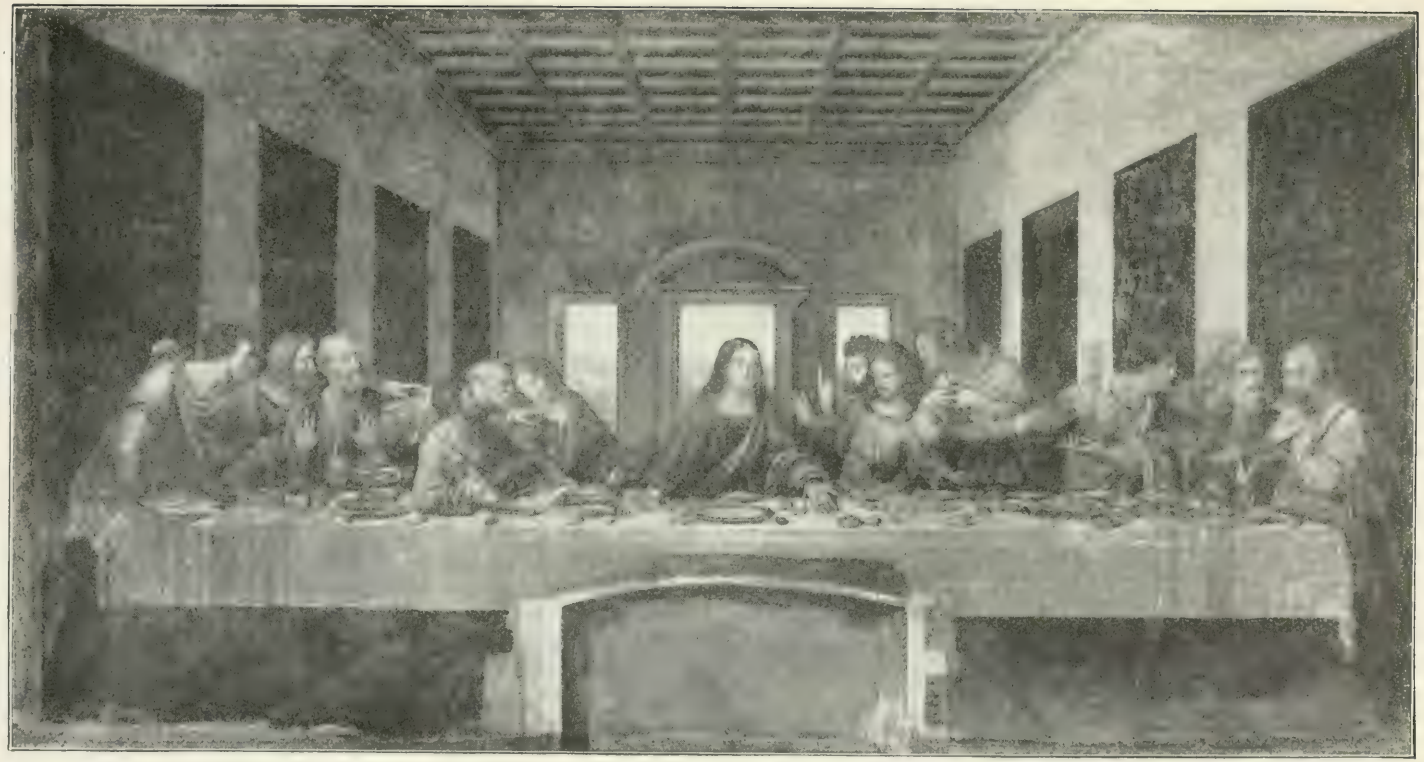
gegangen ist, kennen wir nur die Zeichnung eines späteren Künstlers, aus der wir die Wucht und Leidenschaft spüren, mit der hier das Gedränge auf Tod und Leben streitender Massen gepackt und bezwungen war. Und sein großes Hauptwerk, das Abendmahl im Refektorium des Klosters S. Maria delle Grazie zu Mailand, bei dem Leonardo das Wagnis unternahm, mit Oelfarben auf die Mauer zu malen, um starke koloristische Wirkungen zu erzielen, ist heute nur eine Ruine; klagend, doch hilflos stehen wir vor dem verfallenen Götterwerk, dessen Farbenschichten wir nach und nach von der Wand sinken sehen, ohne die Zerstörung aufhalten zu können. Wir müssen uns die Kopien von Leonardos Schülern, die Studienzeichnungen, die er selbst vor der Arbeit und Jüngere später nach dem vollendeten Werke gemacht haben, hinzunehmen, um einen Begriff von der Herrlichkeit zu erlangen, die hier einst die Mönche grüßte, wenn sie sich betend zum Mahle versammelten. Leonardo hatte für den Eßsaal des Klosters das heilige Mahl gewählt und die Szene dargestellt, da Christus zu den Jüngern die inhaltsschweren Worte sprach, es sei einer unter ihnen, der ihn verraten werde. Die Erregung und Bestürzung der Getreuen ist das Thema der Darstellung. Der Meister ließ die Reihe der dreizehn Männer an einer Tischplatte erscheinen, und mit bewundernswerter Kunst löste er sie nun in Gruppen auf, die mit immer neuen Haltungen und Bewegungen die Beteuerung der Unschuld, das Erstaunen, die Trauer und das Entsetzen ausdrücken. Als echter Italiener benutzen diese Apostel ihre Hände zu lebhaftem Gebärdenspiel — Leonardo hat auf diese Mitwirkung der Hände immer besonderen Nachdruck gelegt. Und alles strebt von rechts und links dem Hauptpunkt der Komposition zu, der wunderbar schlichten und milden Gestalt Christi, der die Hände einfach ausstreckt, um zu bestätigen, daß er

Handzeichnung von Leonardo da Vinci: Studienkopf

Nach dem in der Samml. des Schlosses Windsor befindlichen Originale

nur die Wahrheit gesagt; der, umstrahlt von einem zarten Licht, das ihn von der Seite und von den Rückfenstern des Gemaches trifft, unmerklich sich als der Gesandte einer höheren Welt in diesem Kreise heraushebt. Die Jünger sehen wir mehr oder minder im Profil: mitten im Bilde — und die Axe durchschneidet die Gestalt — sehen wir das uns zugewandte Antlitz des Heilands. Das große Kompositionsgesetz also, das Leonardo immer wieder betonte: die „Pyramide", eine Anordnung, bei der von rechts und links gerade aufsteigende Linien, am liebsten die eines gleichseitigen Dreiecks, bis zum Mittel- und Hauptpunkt der Gruppe emporsteigen, ist auch hier befolgt. Ueberall ist Leben und gesteigerter seelischer Ausdruck, und alles ist doch wieder zusammengefaßt von dem Gesetz einer großen Ruhe, durch das die Leidenschaft gebändigt, das Erzählende zur Monumentalwirkung geklärt ist.

Zu Beginn der achtziger Jahre war Leonardo nach Mailand gekommen, und bis zum Ende des Jahrhunderts, da die Herrschaft der Sforza zusammenbrach, hat er dort verweilt. Zahlreiche Aufgaben galt es neben jenen beiden Hauptwerken, dem Denkmal Francescos und dem Abendmahl, auszuführen; unter den Bildnissen, die ihm übertragen wurden, ragt das entzückende Frauenporträt der Ambrosiana hervor, die man auf den Namen der Bianca Sforza getauft hat, das wunderbar modellierte Profilantlitz einer schönen jungen Frau, das in der Strenge und Ruhe der Auffassung fast noch an die Bildnisse der florentinischen Frührenaissance erinnert, das aber in den eigentümlichen Rätselzügen des Gesichts schon den typisch leonardesken Ausdruck zeigt. Dieser Frauentypus erreicht dann seine höchste Ausbildung in dem Porträt der Mona Lisa, der Gemahlin des Francesco del Giocondo, dem Hauptwerk der zweiten Florentiner Epoche. Es war nach dem Ende der Sforza-Herrschaft, als Leonardo nach einer Wanderschaft, die ihn bis Venedig und bis Rom führte, wiederum in Florenz einzog, wo er von 1503 ab mehrere Jahre lang zusammen mit Michelangelo verweilte. Es ist die Zeit, da er an der Schlacht von Anghiari malte, und da Michelangelo als Gegenstück dazu seinen Karton der im Bade überraschten Florentiner schuf. In diesen Jahren entstand jenes Meisterporträt, das erste Bildnis der Welt, in dem mehr gegeben wurde als das Abbild einer Persönlichkeit, mehr als ein Widerschein ihres inneren Lebens. Was uns das geheimnisvolle, nie erklärte und unerklärbare Lächeln der Mona Lisa sagt, das ist das letzte unerklärliche Rätsel der Frauennatur. In ihren Augen ist Güte und prüfende Kühle, sinnliche Glut und keusche Zurückhaltung, der scharfe, bestimmte Ausdruck einer entschiedenen Persönlichkeit und zugleich jener merkwürdige Zug, der die Frauen wie lebendig gewordene Blumen, wie einen Teil der Natur erscheinen läßt, mit der sie enger verbunden sind als die Männer. Wie eine seltsame, verlockende, berauschende und vielleicht gefährliche Wunderblume wächst das Halbbild dieser Frau aus einer phantastisch-romantischen Landschaft auf, in der der Blick über Felsentäler und schroffe Abgründe, über Flüsse und Seen bis in



Leonardo da Vinci: Das Abendmahl im Refektorium von S. Maria delle Grazie in Mailand

die weite Ferne schweift. In traumhaften, braungrünen Farben füllt diese Landschaft den Hintergrund, die bei Leonardo auch sonst oft wiederkehrt und von dem Innenleben des Meisters uns mehr erzählt als seine Briefe und Verse. Es ist ein Porträt, das zum ersten Male das Objektive der Menschendarstellung mit einem subjektiven Lebensbekenntnis des Künstlers verbindet, das in das Abbild einer Persönlichkeit eine ganze Weltanschauung band. Dem zweiten Florentiner Aufenthalt folgt eine zweite Mailänder Periode. 1506 sehen wir Leonardo abermals in der Stadt seiner Cena, wo nun die Nachfolger der Sforza, die französischen Machthaber, ihn mit den gleichen Ehren empfangen wie einst Lodovico. Und Frankreich ward für ihn die Zuflucht seiner späten Jahre; eine römische Episode, die mit einer Enttäuschung endete, geht rasch vorüber, und seit 1516 sehen wir Leonardo in einem Schloß der Touraine, das Franz I. ihm als Altensitz zur Verfügung stellte. Dort ist er drei Jahre später, am 2. Mai 1519, gestorben, und niemand weiß heute, wo das, was sterblich an ihm war, sich in der Erde versteckt.

Leonardo steht vor uns als die Verkörperung alles dessen, was ein schöpferischer Mensch mit seinen Gedanken und mit seiner Gestaltungskraft zu umfassen und zu leisten vermag. Michelangelo scheint aus einem anderen, höheren Geschlecht entsprossen zu sein. Es ist, als wenn in ihm der Weltgeist selbst Gestalt angenommen hätte und auf die Erde niedergestiegen sei. Ein ungeheurer Wille, der alle Schranken zerbricht und alle Widerstände niederzwingt, war hier lebendig geworden, um selbst wieder aus der toten Materie mit göttlichem Schöpferodem Leben zu zaubern. Die letzten Rätsel der Weltdinge, die tiefsten Geheimnisse der menschlichen Seele, die Urkraft des Kosmos und der Gewalten, die ihn regieren, spiegeln sich in Michelangelos Gemälden und Skulpturen. Ein neuer Jupiter scheint den Olymp verlassen zu haben und in den Städten der Menschen umherzuwandern, ein leidenschaftlich zürnender, gewaltige Pläne und Gedanken wälzender Geist, der das kleine Geschlecht hier unten lehrt, am Schlagbaum der Unendlichkeit zu rütteln. Die Nachbildung des Natürlichen konnte diesem Temperament niemals genügen; er steigerte sich Personen und Vorgänge „weit über Irdisches hinaus", die nackten Gestalten, die er beschwor, nehmen die Art von Giganten an, ihre schwellenden Muskeln, ihr drohender Blick, ihre düsteren Augen, ihre ungeheuren Körperformen stammen vom Geschlecht der Riesen und Halbgötter. Auch Michelangelo beherrschte den ganzen Umkreis der Künste. Als Maler und Bildhauer begann er, der Schluß seines Lebens gehört der Architektur, und die Dichtungen und die Briefe, die er schrieb, da sein unruhvolles Leben durch den Verkehr mit Vittoria Colonna von einem Schimmer des Glücks umstrahlt wurde, gehören zu den feinsten literarischen Aeußerungen der Renaissance. Michelangelos Leben ist nicht wie das Leonardos vom Glanze verklärt und emporgetragen. Schwere Kämpfe, Enttäuschungen, Zweifel und Erbitterungen spielen darin eine be-

deutende Rolle; es paßt zu seiner Natur, daß er zu ringen hatte, wie Jakob mit dem Engel: Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn.

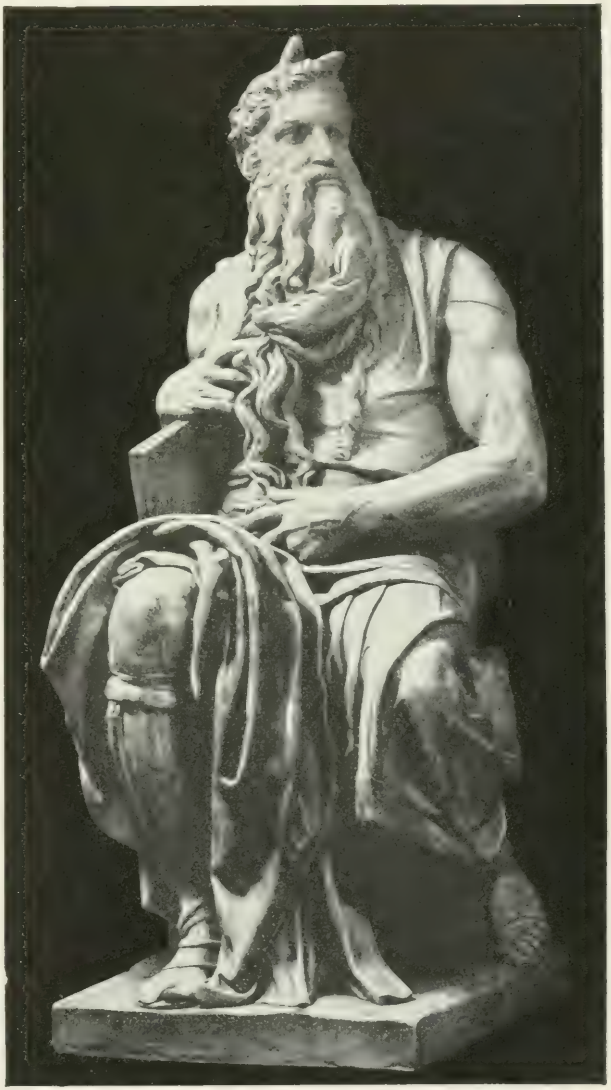
Auch Michelangelo Buonarroti ist nicht in Florenz geboren, sondern in einer kleinen Stadt, in Capreſe, wo er am 6. März 1475 das Licht der Welt erblickte. Aber Florenz hat schon den Knaben aufgenommen, der bei Ghirlandajo in die Lehre kam und in der Schulwerkstatt, die Cosimo Medici begründet hatte, dem Donatello-Schüler Bertoldo nahetrat. Früh regt sich die schöpferische Kraft, und das Relief eines Centaurenkampfes, das zu den ältesten Werken des Meisters gezählt wird, ist schon erfüllt von der großartigen dramatischen Wucht, die seine Hauptwerke charakterisiert. Der Neunzehnjährige tritt in Bologna auf, wo er den von einem Engel gehaltenen Kandelaber modelliert, und bald schon sehen wir Michelangelo am Ende des Jahrhunderts in Rom, wo sein berühmtestes Frühwerk entsteht: die Marmorgruppe der Pietà der Peterskirche, die er für Jean de Villiers, den französischen Gesandten am Vatikan, schuf. Noch sehen wir die Ausdrucksart des Meisters nicht völlig frei von den Einflüssen der früheren Generation. Der Vortrag hat noch eine leise Befangenheit, der Faltenwurf der jugendschönen Maria, die den herrlich modellierten, schwer lastenden Leichnam Christi auf ihrem Schoße hält, ist noch bauschig und überschwer wie an Verrocchios Thomasgruppe an Or San Michele, noch ist nicht jene gedrungene, schwellende Art der Körperbehandlung anzutreffen, die später Michelangelos Skulpturen stempelt. Aber schon ist die sichere Reife des Handwerklichen erreicht und die Ueberwindung der Materie durch eine aus tiefstem Gefühl quellende Beseelung. Auch die geistvolle Komposition, die den Tendenzen der Hochrenaissance entspricht, findet sich bereits: jener symmetrische Aufbau, der von rechts und links bestimmende Linien zum Höhe- und Mittelpunkt hinaufführt, ohne doch innerhalb dieser festen Gesetzmäßigkeit das blühende Leben zu gefährden. Im Anfang des 16. Jahrhunderts sehen wir dann Michelangelo wieder in Florenz, und hier entsteht das Werk, das seinem Namen zum ersten Male den Ruhm der Heimat und der Fremde einbringt:

Michelangelo Buonarroti: Riesenstatue des David in Florenz

die Kolossalstatue des David, der „Gigante", wie die Florentiner ihn nannten, das Riesenbild eines Jünglings von strahlender Kraft, das der Künstler aus einem ungeheuren Marmorblock zauberte. Damit tritt zum ersten Male die hüllenlose Schönheit des menschlichen Körpers in Michelangelos Lebenswerk ein, und auch in dem malerischen Werke, das kurz darauf entsteht, übt er mit froher Kraft die neu gewonnene Fertigkeit. Ein Seitenstück zu Leonardos Schlachtengemälde galt es für das Rathaus von Florenz zu schaffen, das freilich ebensowenig vollendet werden sollte wie das Werk des älteren Künstlers. Hatte Leonardo das Schlachtgetümmel selbst geschildert, so wollte Michelangelo die Vorbereitung zum Kampfe geben und erwählte zum Thema die überlieferte Erzählung, nach der einst florentinische Söldner, als sie im Flusse badeten, zu ihrem Entsetzen plötzlich die Nachricht vom Anrücken der feindlichen Pisaner erhielten und in Ueberraschung und Verwirrung gerieten; so hatte er zugleich Gelegenheit genug, nackte Körper zu zeichnen und aus der zeitgenössischen Episode eine heroische Kriegsszene zu machen.

Auf diese Zeit der Vorbereitung folgt dann die große Hauptepoche, da Michelangelo (seit 1505) in Rom in die Dienste Papst Julius' II. trat. Ein gewaltiges Werk zu schaffen ward er berufen. Er sollte dem Kirchenfürsten schon bei Lebzeiten ein pompöses Grabdenkmal errichten, bei dem auf den Stufen und in den Nischen eines komplizierten architektonischen Aufbaus nicht weniger als vierzig Figuren Platz finden sollten. Die Mühen und Qualen, Schwierigkeiten und Aergernisse, die der Künstler bei der Arbeit an dieser Riesenaufgabe zu bestehen hatte, türmten sich im Laufe der Jahre immer höher an, und aus dem übergewaltigen Plane blieb schließlich nicht viel mehr übrig als die Figuren des Moses und einiger Nebengestalten, die noch heute das Grabmal des Papstes in der Kirche S. Pietro in Vincoli schmücken, sowie die beiden nicht ganz vollendeten Figuren der gefesselten Sklaven, die jetzt der Pariser Louvre bewahrt. Doch wenn das gesamte Werk dieses Grabmonuments für den Meister letzten Endes nur eine Enttäuschung ward, wir kennen keine Klage darüber; denn wir verdanken ihm jene Gestalt des Moses, die alles übertrifft, was jemals vor und nach Michelangelo an plastischer Kunst geschaffen wurde. Nicht von Erden her ist dieser Heros mit dem machtvollen Bart, den gewaltigen Armen, die die Gesetzestafeln halten, mit den rollenden Augen, die auf das frevle Volk der Hebräer zu blicken scheinen, mit den geheimnisvollen Hörnern, die aus Stirn und Locken hervorwachsen und diesen heldenhaften Priester der Menschheit als einen Naturgeist zu charakterisieren scheinen. Auch hier fließt das Gewand in Falten herab, aber welche Einfachheit und Größe der Bildung im Vergleich zu dem Mantel der Maria. Alles ist auf den monumentalen Umriß kolossaler Linien gestellt, und die ungeheure Leidenschaft des Zürnenden, die im nächsten Augenblick sich in gewaltigem Ausbruch zu entladen scheint, wird durch sie zu wunderbarer und unvergleichlicher Wirkung gebändigt. Und wie hier ein göttlicher Wille

den Marmorblock getroffen hat, um übermenschliches Menschentum daraus zu formen, so hat Michelangelo zu gleicher Zeit als Maler das letzte, endgültige Wort gesprochen: an der Decke der Sixtinischen Kapelle (1508 bis 1512). Wir sahen schon früher, wie florentinische und umbrische Maler des 15. Jahrhunderts hier die Längswände mit Freskobildern bedeckt hatten. Nun galt es, die schlichte Decke des vom Architekten wenig reich bedachten Raumes zu schmücken und mit den Wänden in Einklang zu bringen. Michelangelo überspannte die breite Fläche mit einem System gemalter Architektur, mit Marmorsäulen, Balustraden und Gebälk, durch dessen Zwischenräume der blaue Himmel in die Kapelle herniederscheint. Und oben nun sehen wir durch diese Rahmenfelder in die Regionen der mythischen und der Urzeit hinein, da Gott Vater wie lebendig gewordener Sturmwind den Weltenraum durchbraust, das Chaos teilt und auf der Erde Pflanzen, Tiere und Menschen aus dem spröden Boden lockt, wie der göttliche Geist die ersten Menschen aus dämmerhaftem Urzustand zum Leben erweckt mit jener wunderbaren Geste der ausgestreckten Hand, aus der das Fluidum der Seele in den Finger Adams hinüberströmt, sehen den



Michelangelo Buonarroti: Statue des Moses
vom Grabdenkmal Julius' II. in San Pietro in Vincoli, Rom

Sündenfall und den Fluch, den er über die Menschheit gebracht. Kein Zweifel, hätte Michelangelo in seiner Frühzeit nicht Masaccios Fresken in der Florentiner Karmeliterkirche gesehen und studiert, er hätte kaum den Weg zu diesen römischen Schöpfungen gefunden. Aber wie weit läßt der jüngere Meister nun den Begründer der Renaissancemalerei hinter sich! Wie führt er, nachdem fast ein Jahrhundert malerischer Erfahrung dazwischen liegt, die Erzählung und die Menschenschilderung, die monumentale Gliederung der Einzelbilder und die Behandlung der Körperformen aus neuem Geiste weiter fort. Aus einem Geist, der überwältigend groß und doch zugleich wieder naiv ist und die Vorgänge der biblischen Legende durch einfachsten Vortrag zu unvergeßlichen Eindrücken gestaltet. In diesen Köpfen Gott Vaters, unter dessen Händen rings alles zu Leben und Schönheit aufblüht, und des jugendlichen Adam, der erstaunt, nicht verstehend, ahnend und beglückt den elektrischen Funken des Menschentums empfängt, ist im Grunde alles gesagt, was sich bildlich über das Werden und Wesen unseres Geschlechts ausdrücken läßt. Rings umgeben diese Erzählungen aus der Genesis, in den gemalten Marmornischen sitzend, die Gestalten der Propheten und Sibyllen, die über das Schicksal der Erdenkinder trauernd und sinnend, entsetzt und hoffend nachdenken. Wiederum übermenschliche Gestalten, in jeder Haltung des Kopfes, der Hände, in dem Wurf der Gewänder, in der unerhörten Intensität, mit der die Gesichter Gedanken und Empfindungen spiegeln, einem höheren, zwischen uns und der Gottheit stehenden Geschlecht entsprossen. Wie Leonardo benutzt auch Michelangelo als echter Italiener die Hände, um den Ausdruck der Gesichter zu begleiten und zu verdeutlichen. Noch ein weiteres Mittel wendet er zu gleichen Zwecken an: die Kontrastgestalten kleiner Putten, die hinter den Kolossalfiguren dieser männlichen und weiblichen Verkörperungen der Lebensgeheimnisse auftauchen, ihr Sinnen und Grübeln, ihr Aufschrecken und Horchen noch einmal allegorisch betonen und zugleich durch ihren kleinen Maßstab die ungeheuren Leiber der Propheten und Sibyllen noch riesenhafter erscheinen lassen. Weitere Einzelgestalten kommen hinzu, die Atlanten, die den Architektenraum beleben, Figuren, die das Scheingewölbe gleichsam stützen, und Nebenwerk aller Art. Das Ganze aber, so viele Einzelheiten es auch umfaßt, ward gemalt mit einer so königlichen Geschlossenheit, daß man es kaum zu fassen vermag, wie in der knappen Zeitspanne von vier Jahren ein einziger diesen Plan begründen und durchführen konnte.

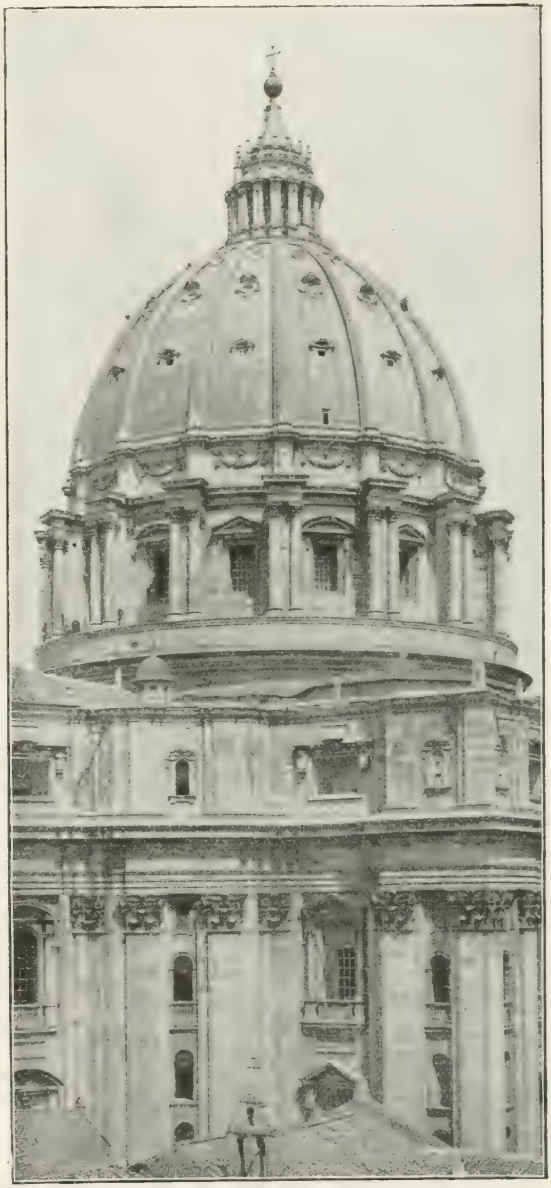
Noch aber war die Westwand ohne Schmuck. Auch sie wird jetzt Michelangelo anvertraut, und in weiteren sechs Jahren (von 1535—1541) malt er hier al fresco das überwältigende Schauspiel des Jüngsten Gerichts, in dem wir die Massen der Verbannten und Verfluchten zu dichten Knäueln geballt in die Hölle stürzen sehen, während die Scharen der Seligen zum Himmel streben und Christus als Weltenrichter, ein schöner nackter Jüngling, wie ein neuer Apoll von Belvedere, zürnend und strafend, mit

Michelangelo Buonarroti: Grabmal des Lorenzo dei Medici in San Lorenzo zu Florenz

unerbittlicher Gerechtigkeit über die Auferstandenen seinen Wahrspruch verhängt. Es ist eine der schlimmsten Schandtaten, die jemals Prüderie und Barbarei verübt haben, daß eine spätere Zeit, der das freie Kunstverständnis des Renaissancepapstes aus dem Hause Rovere unverständlich geworden war, die nackten Gestalten dieser gemalten Weltdichtung mit Kleiderfetzen überpinseln ließ, um das „Aergernis" aus der Welt zu schaffen, das Michelangelos hellenischer Geist in den Vatikan getragen hatte.

Aber auch Florenz sollte teilhaben an dieser Reifezeit des Meisters; denn unmittelbar nach dem Moses für Julius II. entstand das bildhauerische Hauptwerk für die Herrscherfamilie seiner Vaterstadt: die Grabmäler für Giuliano und Lorenzo Medici in der Grabkapelle von S. Lorenzo. Eine ernste, gehaltene Renaissancearchitektur aus weißem Marmor umgibt uns hier. Zwei Nischen öffnen sich, und in ihnen thronen die sitzenden Gestalten der beiden Mediceer, Giuliano wie ein römischer Feldherr, das Haupt zur Seite gewandt, als beobachte er Schlacht- und Truppenbewegungen, Lorenzo in tiefes Nachdenken versunken, in einer Stellung und Haltung, die ganz im Stil der Propheten und Sybillen geistige Konzentration in Form und Linie zwingt. Der moderne Kunstfreund kann es sich nicht versagen, die Linie zu ziehen, die etwa von dem Propheten Jeremias der Sixtina und von diesem „pensieroso", wie ihn die Florentiner nannten, bis zu Rodins „Denker" geht, und mit den fundamentalen Unterschieden, die den Renaissancemeister und den Bildhauer unserer Zeit voneinander trennen, doch auch die große Gemeinsamkeit zu bewundern, die über die Jahrhunderte hin diese beiden größten Bildhauer ihrer Nationen eint. Zu den Füßen der sitzenden Standbilder bauen sich die Sarkophage auf, und auf ihren Deckeln nun ruhen jene vier Gestalten der Nacht und des Tages, der Morgendämmerung und des Abends, in denen Michelangelos Naturgefühl sich vielleicht am herrlichsten offenbart hat. Auch hier treffen wir noch die Spuren seiner Arbeit an, einzelne Teile entbehren der letzten Modellierung und Glättung; aber gerade dieser Zug, der uns wieder seltsam an Rodin erinnert, obschon bei Michelangelo nicht Absicht, sondern Zufall das Werk von der Erreichung des letzten Zieles zurückhält, vergrößert den Eindruck, weil wir erschauernd die Hand des Göttlichen zu sehen vermeinen, wie sie den Meißel in den glitzernden Steinblock trieb. Der Tag erscheint als ein männlicher Riese, der im vollen Bewußtsein seiner Kraft uns anblickt. Der Abend zeigt wiederum die Gestalt eines Mannes, als wenn sie bei sinkender Sonne nach harter Arbeit müde ausruht. Die Nacht und der Morgen aber sind Frauen, und nichts in allen Werken, die vom Anbeginn der Kunst bis heute geschaffen wurden, läßt sich vergleichen mit der Schönheit dieser im tiefen Schlafe ruhenden und dieser erwachenden, den blühenden Körper wollüstig dehnenden Gestalt, die hier das Auf und Ab des Tages, das Werden und Vergehen des Menschenlebens symbolisiert.

Florenz und Rom stritten sich jahrzehntelang um Michelangelos Besitz. Rom sollte siegen. Die letzten Jahrzehnte hat er in der ewigen Stadt verbracht, und von der Malerei und Skulptur wendet sich nun des Künstlers Geist Aufgaben zu, bei denen es noch gewaltigere Probleme von Form und Raum zu lösen galt: die Architektur, der Ausgangs- und Endpunkt aller Renaissancekunst, zieht ihn in ihren Bann. Er schafft in Rom die Entwürfe für die Gestaltung des Kapitols, dessen antike Macht und Größe er zu neuem Leben erweckt. Er baut an Kirchen und Palästen, und er unternimmt das große Werk, die Peterskirche zu vollenden. Was einst Bramante hier geschaffen hatte, war inzwischen von kleineren Geistern fortgeführt worden; nun faßt Michelangelo alles Frühere zusammen. Das Allzuviele, das schon den monumentalen Eindruck der Kirche zu gefährden drohte, verschwindet wieder, und mit so großen Linien wird der Abschluß des Baues entworfen, daß der Beschauer, von der Harmonie des Bauwerkes hingerissen, den ungeheuren Maßstab kaum merkt, in dem sich hier ein Riesengebäude vor ihm ausbreitet. Und wenn einst Brunelleschis Florentiner Domkuppel die Baukunst der Renaissance eingeleitet hatte, so schließt nun die Kuppel



Kuppel der Peterskirche in Rom
Ausgeführt von Michelangelo Buonarroti

von S. Peter in ihren herrlichen, kraftvollen und doch wunderbar leichtgeschwungenen Linien, Michelangelos letztes Werk vor seinem Tode (18. Februar 1564), die größte Epoche der italienischen Architektur ab. Ja, es ist fast, als kröne diese Kuppel zugleich mit S. Peter den Gesamtbau der Renaissancekunst überhaupt. Denn als der große Buonarotti die Augen schloß, ist schon ein neuer Stil im Werden, und er selbst bricht bereits die strenge Fessel der Hochrenaissance mit den gewaltigen Muskeln, der dramatischen Bewegtheit, den wallenden Haaren und Gewändern seiner Gestalten, mit der kraftstrotzenden Fülle von pomphaftem Schmuck an der gemalten Architektur in der Sixtina und am Bau der Porta Pia in Rom. Es sind schon die fernen Vorklänge des Barock, die wir hier vernehmen, einer Formenauffassung, die sich aus der Strenge und Gesetzmäßigkeit der Hochrenaissance langsam herauslöst.

Leonardo lebt als Mann in der Vollkraft seiner Jahre, Michelangelo als königlicher, die Welt der Kunst beherrschender Greis im Gedächtnis der Nachwelt fort; Raffael als ein Jüngling, der, wie Mozart und Kleist, oder, um ein Parallelschicksal zu nennen, das dem seinen näher lag, wie Masaccio in der Blüte der Jahre, lange vor dem Höhepunkt der Lebensbahn, durch ein neidisches Geschick dahingerafft wurde. Und ein Jüngling ist Raffael auch in seinen Werken. Nicht die Macht, das tiefe Sinnen Leonardos, nicht die dämonische Urgewalt Michelangelos war seine Art, sondern die weiche Anmut und die träumerische Sehnsucht jüngerer Jahre. Sein Schönheitsideal ist die knospenhafte Madonna, die, selbst ein Stück Natur, auf das Christuskind niederblickt und es zärtlich an sich drückt. Wie ein leuchtendes Meteor steigt dies Genie am Himmel der italienischen Kunst auf, um rasch wieder zu verschwinden. Keine Kampfnatur, kein Riese, der sich gegen das Leben aufbäumt und mit widerwärtigen Schicksalen ringt, kein unersättlicher, lebenshungriger Genießer, kein Halbgott, der die letzten Geheimnisse des Daseins kennt und offenbart, sondern ein schlanker, schöner Urbinat, der wie ein Prinz durch Italien wandert und mit Staunen die Zeitgenossen bewundernd und huldigend vor sich sieht. Raffael hat nichts von dem Römertum Leonardos, nichts von dem bohrenden und grübelnden Germanentum, das uns in Michelangelo verborgen scheint, er ist ein Italiener, ein Kind seiner Zeit, dessen Leben und dessen Lebenswerk umschrieben wird von edlen Linienharmonien. Anmut und Lieblichkeit, Sinn für Schmuck und Zier ist seine Welt, und Mozartsche Musik scheint daraus zu klingen, nicht Beethoven, wie wir ihn bei Michelangelo zu vernehmen glauben. Dies Weiche, Gefällige, Geschmeidige in Raffaels Wesen, das gleichsam in seiner Lebensrechnung keinen Rest zurückläßt, hat auch seine Malerei bestimmt. Sie ist beherrscht von dem Gesetze der harmonischen Komposition, der fließenden schönen Linien. Die Einheitlichkeit und Geschlossenheit, das in sich ruhende Gleichgewicht der antiken Kunst hat ihn stärker beeinflußt als seine Genossen. Dies gerade war es, was in den Zeiten

Raffael Sanzio (1483—1520)
Die ſogen. Madonna Eſterhazy
Kgl. Muſeum, Budapeſt. Orig.-Aufnahme

des Klassizismus um 1800 Raffael an die erste Stelle drängte, da man vor Michelangelos elementarer Wucht zurückscheute und die Rätsel Leonardos nicht zu begreifen wußte. Kein Künstler ist von den Folgen der maßlosen Ueberschätzung so schwer betroffen worden, wie der Meister der Sixtinischen Madonna, dem einst wie einem Gott gehuldigt wurde, und der in den letzten Jahrzehnten so viel von dieser unbegrenzten Verehrung einbüßte, daß heute schon ein neuer, wohl begründeter Rückschlag eingetreten ist, der uns endlich lehren wird, seine Werke richtig einzuschätzen.

Da Raffael Santi, der im Frühling des Jahres 1483 als Sohn des gleichfalls künstlerisch tätigen Kaufmanns Giovanni Santi in Urbino geboren war, als Sechzehnjähriger auf die Wanderschaft ging, trieb es ihn nach der Hauptstadt Umbriens in die Schule Peruginos, zu dessen sanfter, milder Art seine weiche Natur sich hingezogen fühlen mußte. Wir sehen, wie Perugino ihn in der ersten Zeit beherrscht hat, wie Raffael sich in der Vermählung Josefs und Mariä (in der Brera zu Mailand) unmittelbar an das Sposalizio-Gemälde seines Meisters hielt, wie er auch in Florenz (seit 1504) seinen Madonnen (darunter die Madonna del Granduca im Palazzo Pitti) den verträumt-sinnigen Ausdruck der umbrischen Künstler gab. Das Beispiel Fra Bartolommeos (1475 bis 1517), der damals in Florenz wirkte und unter dem Einfluß der religiösen Reaktionsbewegung Savonarolas seine technisch reife Kunst in den Dienst der Frömmigkeit stellte, mag Raffael in diesem Streben bestärkt haben. Doch Bartolommeo führte ihn zugleich aus der zarten Farbigkeit zu einer schärferen Herausarbeitung des Liniengerüstes. Das leitet über zu Raffaels dritter und größter, zu seiner römischen Epoche, in der sich sein Stil von der umbrischen Befangenheit und der florentinischen Lieblichkeit zu Kraft und

Raffael Santi: Die Madonna della Sedia
Nach dem in der Galerie Pitti zu Florenz befindlichen Orig.

Hoheit steigerte. Fra Bartolommeo hatte den ersten Anstoß dazu gegeben, unabläßige Studien der Natur und der alten wie der neuen Kunst förderten ihn weiter, die Antike schließlich gab die entscheidende Wendung. Mit leidenschaftlicher Begeisterung hat sich Raffael in Rom, wohin er 1508 übersiedelte, mit den Ueberresten des Altertums beschäftigt; immer ungestümer ward seine Sehnsucht, von den Werken der Alten alles Erreichbare kennen zu lernen, und die Ueberlieferung mag recht haben, die berichtet, er habe sich bei Ausgrabungen in der Campagna die tödliche Krankheit geholt, die ihn, 37jährig, am 6. April 1520 aus Leben und Schaffen hinwegriß. In Rom nahm Raffaels Hand einen ganz neuen Duktus an. Die Linien werden großartig und bedeutungsvoll, die Komposition schließt sich in einer klaren und gesetzmäßigen Architektur zusammen, zu der das Beispiel Leonardos sein Teil gegeben haben mag, die Farbe, die ihre Anmut und ihren Schmelz behält, wird gleichwohl tiefer, ernster und leuchtender. Das Formenideal des klassischen Altertums wird sein höchstes Ziel, und jene schöne Bäckerstochter, die Fornarina, die seine Geliebte gewesen sein soll, mag ihm bewiesen haben, wie sich die Hoheit des Latinerstammes von den Zeiten Cäsars in die christliche Zeit vererbt hatte. Wir denken an unsere deutschen Künstler, deren römische Lebensgefährtinnen sie lehrten, menschliche Gestalten von antiker Haltung zu schaffen, an Böcklin und

Raffael Santi: Papst Julius II.
In der Galerie des Palazzo Pitti, Florenz

Feuerbach. Die Fornarina ist vielleicht das Modell der „Donna Velata" (im Palazzo Pitti) gewesen, wie die Italiener das Bildnis der schönen Unbekannten nach dem Schleier tauften, der ihr Haupt einhüllt. Die Kunst, im Porträt die Erscheinungen von Zeitgenossen wiederzugeben und in ihnen zugleich das große Leben der Zeit zu spiegeln, hat Raffael gleichfalls erst in Rom gelernt. Das Meisterbildnis seines Gönners Papst Julius II., jetzt in den Uffizien zu Florenz, beweist, zu welcher Meisterschaft er darin gedieh, wie er den geistreichen Kopf des greisen Kirchenfürsten lebendig zu fassen und doch zu steigern, wie er die Hände als wunderbare Begleitung des Antlitzes zu arrangieren und die Farben der Priestergewandung zueinander abzustimmen wußte. Auch die religiösen Tafelbilder, die in Rom entstanden, sind erfüllt von dieser majestätischen Auffassung, an der Spitze der unschätzbare Besitz der Dresdner Galerie: die Sixtinische Madonna, die in unvergleichlicher Mischung von Anmut und unnahbarer Hoheit den anbetenden Gestalten der Heiligen entschwebt, von Engelswolken getragen, die sie wie verzauberte Pagen eines himmlischen Hofstaates begleiten. Und wie auf diesem Gemälde, an das sich in Deutschland der Ruhm Raffaels vor allem knüpft, erscheint die Gottesmutter von Foligno (jetzt zu Rom im Vatikan) den ähnlich gruppierten Gestalten der Heiligen und im Bildnis auftretenden frommen Stifter, während wiederum dazwischen ein Sprößling jenes entzückenden Engelsgeschlechts auftaucht, dessen holdestes Paar neben dem heiligen Sixtus zur Madonna aufblickt, um hier wie dort eine Verbindung zwischen der menschlichen und der himmlischen Sphäre herzustellen. Aber diese Gemälde bilden doch gleichsam nur die Zwischenspiele bei den größeren monumentalen und dekorativen Arbeiten, die Julius II. Raffael

Raffael Santi: Die Sixtinische Madonna
Nach dem Orig. in der Gemälde-Galerie zu Dresden

Raffael Santi: Der Parnaß. Fresko in den Stanzen des Vatikans zu Rom

übertrug. Der jugendliche Meister sollte dem kunstliebenden Beherrscher der Christenheit seinen Palast schöner und würdiger gestalten. In den Wohnräumen des Papstes sollte er zunächst die Wände mit großen Historienbildern schmücken; sie wurden das monumentale Hauptwerk des Meisters. Was diese Ausmalung der „Stanzen" des Vatikans so bewundernswert macht, ist die erstaunliche Sicherheit, mit der Raffael die vielfach durch Türen und Fenster und Einschnitte gegliederten Wände einheitlichen Kompositionen unterwarf; wie seine schmiegsame Natur es verstand, die Winkel und Ecken der kleinen Felder auszunutzen und sie den Zwecken der Bilder untertan zu machen, und wie er, nun emporgehoben und getragen von der Welle fürstlicher Gunst, von der Anmut und Süße seiner Frühwerke in eine Kunst erhabenen Ernstes hineinwächst. Wir schreiten rasch durch diese Papstgemächer hindurch. In der „Stanza della Segnatura" grüßt uns die „Disputa", jene Versammlung frommer Männer aus Gegenwart und Vergangenheit, die der am Himmel erstrahlenden Gottheit huldigen, und die großartige Komposition der „Schule von Athen", wo die Repräsentanten der Wissenschaft sich um Plato und Aristoteles gruppieren — ein Bild zum Ruhm des Altertums, dessen heidnische Gelehrte hier in den Zimmern des Papstes gefeiert werden, und dessen Statuen dem Künstler den unmittelbaren Anstoß gaben zur Bildung und Gruppierung der majestätischen Gestalten seines Bildes. Auch der „Parnaß" findet sich hier, auf dem Apollo zwischen Musen und Dichtern thront. Die „Stanza del' Eliodoro" hat ihren Namen nach dem Gemälde, auf dem die Vertreibung des räuberischen Heliodor aus dem Tempel der Juden dargestellt ist, ein Bild, in dem leidenschaftliches Leben und maje-

Raffael Santi: Die Schule von Athen. Fresko in den Stanzen des Vatikans zu Rom

stätische Ruhe sich als Kontraste die Wage halten. Die „Messe von Bolsena" steht daneben, die Schilderung eines Wunders aus mittelalterlicher Zeit. Sie wird übertroffen von dem technisch meisterhaften Bilde der Befreiung Petri aus dem Gefängnis, in dessen Finsternis hinter dem Gitter der lichtumstrahlte Engel tritt, um den Heiligen zu retten. Auch das nächste Gemach, die „Stanza del' Incendio", trägt seinen Namen heute nach seinem Hauptbilde: dem „Borgobrande", in dem die Feuersbrunst geschildert wird, die dicht beim Vatikan einst ausgebrochen war, und die Papst Leo X. durch sein Gebet beschwichtigte. Stärker noch als selbst bei der Schule von Athen ist in den Figuren der halbnackten fliehenden und löschenden Gestalten dieses Gemäldes der Einfluß der Antike zu spüren; Statuen und Reliefs der römischen und der griechischen Ueberlieferung haben mitgewirkt, um die dramatisch belebte Gruppe der herrlichen Komposition zu bilden. Nur die wichtigsten Darstellungen haben wir genannt; eine Fülle kleinerer Malereien umrahmen sie und verbinden sie miteinander, bei deren Ausführung neben Raffael selbst auch seine Schüler tätig waren. Und ebenso haben die Gehilfen des Meisters, die Giulio Romano, Giovanni da Udine, Francesco Penni usw. eifrig an dem Werke mitgearbeitet, das Julius II. gleichsam als eine Fortsetzung der Stanzenbilder Raffael übertrug: bei der Ausmalung der „Loggien" in dem Säulengang des Vatikans, der sich an eine Hofarchitektur anschloß, die noch Bramante errichtet hatte. Auf zahlreichen kleinen Feldern, deren Zahl das halbe Hundert übersteigt, hat Raffael hier Erzählungen aus der Bibel vorgetragen; wichtiger freilich als diese Darstellung ist der ornamentale Schmuck, mit dem Gebälke, Pfeiler und Bögen der Arkaden geziert wurden, jene aus unerschöpflicher Erfindungskraft quellenden Ranken von Früchten und Blumen, von Zweigen und Gegenständen, von Tier- und Menschenformen, die sich in immer neuer Verbindung verschlingen und lösen und weiterspinnen. Unmittelbar ist hier der Anschluß an die Antike erreicht, an dekorative Zierstücke, die man bei den Forschungen nach Resten römischer Bauten gefunden hatte. Wir haben später erkannt, als die verschüttete Stadt Pompeji wieder aus der Lavaerde des Vesuv emporstieg, mit welcher Kraft der Intuition Raffael den Sinn und die Technik dieser altrömischen Zierkunst erkannt und sich zu eigen gemacht hatte. Hier ist wahrlich eine unmittelbare Verbindung erreicht zwischen dem Cinquecento und der Kunst der römischen Kaiserzeit. Und noch einmal sollte Raffael für den Vatikan ein großes zyklisches Werk schaffen. Es ist die Folge der Teppiche, die bei feierlichen Anlässen in der Sixtinischen Kapelle aufgehängt werden sollten, in jener Schatzkammer der italienischen Malerei, die der Kunstsinn der Renaissancepäpste geschaffen hatte. Die Arbeit daran geht parallel der Tätigkeit an den übrigen Werken für den päpstlichen Hof. Die Stanzen beschäftigten den Meister von 1508 bis etwa 1517; an den Loggien hat er

Petri wunderbarer Fischzug. Teppich nach einem Karton von Raffael Santi im Vatikan zu Rom

1516—1519 gemalt, und in den Jahren 1514—1516 lieferte er die Kartons zu den Teppichen, die dann nach Brüssel gesandt wurden, um in der flandrischen Hauptstadt, deren Webekunst weithin berühmt war, in Gold, Seide und Wolle gewirkt zu werden; es ist die Folge jener großen Gobelins, von der ein zweites Exemplar heute im Berliner Museum aufbewahrt wird, während die Zeichnungen von Raffaels Hand sich in London befinden. Da die Künstler des 15. Jahrhunderts und später Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle die Kette der biblischen Geschichte von der Genesis bis zu Christus ausgeschöpft hatten, so wählte sich Raffael jetzt zum Thema Szenen aus der Apostelgeschichte, vor allem aus dem Wirken der Apostel Petrus und Paulus. Er schuf die große Reihe dieser monumentalen Flächenbilder, deren Beginn die Berufung Petri wiedergibt (durch zwei Kompositionen dargestellt, von denen die erste den „wunderbaren Fischzug" schildert), während die zweite Gruppe der Bilder zu Paulus übergeht und mit der Predigt des Heidenapostels auf der Akropolis von Athen schließt. Raffael gab damit eine Bilderreihe, die auf Jahrhunderte hinaus einen ungeheuren Einfluß auf die Künstler ganz Europas ausgeübt hat. Man hat sie das Arsenal der Maler genannt, die hier eine überreiche Fülle brauchbarer Motive fanden, um alle Affekte und Situationen, alle Bewegungen und Gesten zu charakterisieren. Was einst die Carminefresken Masaccios waren, das wurden nun die Raffaelschen Kartons dieser Teppiche, von denen sich noch die Künstler des 19. Jahrhunderts, nur allzu oft und allzu ängstlich, leiten ließen, als eine neue Kartonkunst aus dem Boden gestampft werden sollte. Auch hier spricht der Geist der Antike vernehmlich mit. Wir erkennen ihn an dem Steuermann, der wie ein römischer Flußgott auf dem wunderbaren Fischzug in den Winkel des Ruderbootes gelehnt ist. Wir erkennen ihn an der feierlichen und doch natürlichen Stellung der Apostel auf dem Bilde, da Christus als Hirt der Herde auftritt, bei dem Tode des Ananias und der Erblindung des Zauberers Elimas, da römische Gerichtsszenen auftauchen, auf dem Bilde der Predigt Pauli, da die mächtige Gestalt des Lehrenden ein Gewand von antikem Wurfe um ihre hohen Glieder schlingt und eine Statue des Ares vor einem griechischen Tempel die Heidenzeit verkörpern soll, die durch Pauli Wort nun vom Christentum überwältigt wird.

Wie drei gewaltige Säulen ragen die Namen Leonardo, Michelangelo und Raffael aus der Geschichte der italienischen Hochrenaissance heraus. Sie halten und stützen das ganze machtvolle Gebäude ihrer Kunst. Und ringsum ist zu ihren Lebzeiten wie nach ihrem Tode kein Bild gemalt, keine Skulptur modelliert, kein Bauwerk errichtet worden, das nicht die Spuren ihres Geistes zeigt. Der Glanz dieser Fürsten der Kunst ist so mächtig, daß fast alles um sie her zu verblassen scheint. Namentlich die Schüler Raffaels gerieten fast rettungslos in den Schematismus hinein, den die

Andrea del Sarto: Die Madonna del Sacco in Florenz, Annunziata

Lehren dieser Reifezeit mit sich bringen mußten, sobald nicht Individualitäten von ungeheurer Energie das feste Gebäude der Gesetze mit eignem Leben erfüllten. Michelangelo wiederum war in den übermenschlichen Maßstäben seiner Kunst völlig unerreichbar, und jeder mußte scheitern oder sich verlieren, der sich allzu nahe an diese Sonne heranwagte. Am fruchtbarsten erwies sich der Einfluß Leonardos, der auch nach seinem Abschied von der Heimat und nach seinem Tode bestehen blieb. Seine seelische Vertiefung der Menschendarstellung, der klare Aufbau seiner Komposition, der doch nicht das reiche Leben erstickt oder hemmt, die romantische Phantasie seiner Farbengebung, seine Kunst, die einzelnen Valeurs ineinander zu vertreiben, weiche Uebergänge herzustellen, daß alle Härten und Herbheiten der früheren Epoche überwunden erschienen, das alles wird für seine Zeitgenossen wie für seine Nachfolger maßgebend. Am stärksten hat er natürlich auf die lombardische Schule gewirkt, der er in Mailand neue Anregungen zuführte. Auch Sodoma (1477—1549, eigentlich Giovanni Antonio de Bazzi), der aus der Lombardei nach Rom kam, wo er in der Villa Farnesina neben anderen Szenen aus dem Leben Alexanders des Großen sein berühmtestes Bild, die heroisch-pikante Hochzeit Alexanders mit Roxane malte, der dann nach Siena übersiedelte, wo er die alte Lokalschule neu befruchtete, ist ein gewiß selbständiger, aber dem älteren Meister unbedingt ergebener Nachfolger Leonardos. Ein Blick in das Antlitz der züchtigen Roxane, die von unverschämten kleinen Putten im Hochzeitsgemach entkleidet wird, oder auf die Landschaft, die sich hinter der wundervollen nackten Gestalt seines heiligen Sebastian (Florenz, Uffizien) ausbreitet, zeigt, was Sodoma Leonardo verdankte. Auch der bedeutendste Meister

der Florentiner Lokalschule in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Andrea del Sarto (1486—1531), beweist, wie lebendig die Lehren Leonardos in Florenz geblieben waren, nachdem er es verlassen. Bei Sarto begegnen uns der reife Stil und die sichere Routine des Cinquecento; was aber seinen Fresken (so im Vorhof der Annunziata-Kirche in Florenz) und seinen Tafelbildern ihre Bedeutung und ihre Eigenart gibt, ist der weiche, schimmernde Glanz der Farbe, in dem er leonardeske Prinzipien weiterführte. Darin aber war ihm Antonio Allegri oder, wie ihn die Welt nach seinem Geburtsort nahe bei Mantua genannt hat, Correggio (1494 bis 1534) weit überlegen. Mit Correggio beginnt gleichsam wieder eine neue Zeit. Er hat sich völlig aus eigener Kraft eine Behandlung der Farbe gebildet, in deren Eigentümlichkeiten er keinen Vorgänger besitzt. Die weichen Uebergänge des Leonardo baut er aus zu einem unsagbar feinen und zarten Duft, der auf seinen Gemälden die Lokalfarben miteinander bindet, und die Schimmer des Lichtes, die er wie kein anderer Meister der Renaissance studiert hat, strahlen über seine Personen und Landschaften hin, um neue Zauber aus ihnen zu locken. Das Helldunkel, das im 17. Jahrhundert im Süden wie im Norden die allgemeine Parole wird, klingt bei Correggio schon an, nicht nur in seiner Heiligen Nacht der Dresdener Galerie, mit der für die Deutschen sein Name zuvörderst verbunden ist, sondern auch in den andern Ergebnissen seines reichen Lebenswerkes. In seiner ersten Periode ist Correggio noch mehr abhängig von Einflüssen, die sich verfolgen lassen, von

Correggio: Die Heilige Nacht. Gemälde-Galerie zu Dresden

den Prinzipien des symmetrischen Aufbaus, von dem engen Anschluß an die Antike, von der Würde Mantegnas. Dann aber geht es mit gewaltigem Elan aufwärts in eine neue Region. Der Schematismus der architektonischen Anordnung wird aufgelöst. Mit unbekümmerter Freiheit werden die Kompositionen angeordnet. Technische Raffinements, wie das effektvolle Kunstmittel, ganze Szenen so darzustellen, als habe sie der Maler von unten her gesehen, jene verblüffenden Verkürzungen, die bald Allgemeingut der Kunst werden, treten immer stärker hervor. In Parma, dem Correggios Tätigkeit in erster Linie zugute kam, zog er die Konsequenzen dieser neuen Manier in dem Kuppelgemälde des Domes, wo Maria aus dem geschlossenen Raum

Correggio: Leda mit dem Schwan. Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin

der Architektur durch die gemalten Wolken des Himmels gen oben zu schweben scheint, während an einer Scheinballustrade am Kuppelrande sich die Menge der bewundernden und anbetenden Gestalten drängt. Am freiesten hat er seine Eigenart wohl in den vier Bildern entfaltet, die er für Federigo II. Gonzaga von Mantua am Ende seines allzu kurzen Lebens malte, und in denen er die vier Elemente in mythologischen Szenen von völlig selbständiger Auffassung symbolisierte. Niemand hatte vor Correggio es gewagt, auch Leonardo nicht, die Szene Ledas mit dem Schwan als ein berückendes erotisches Schauspiel darzustellen (im Berliner Museum), oder die zeugende Kraft des Himmels, wie sie in der Io-Legende zum Ausdruck kommt, mit so bezaubernder sinnlicher Anmut zu malen, wie es in dem Gemälde des Wiener Museums geschehen ist. Kein Künstler Italiens kommt Correggio gleich in der Virtuosität, mit der er die Zartheit der Körper von rieselndem Lichte kosen ließ.

Giorgione: Ruhende Venus. In der Königl. Gemälde-Galerie zu Dresden

Als eine fest geschlossene Gruppe aber sondern sich auch jetzt wieder die Venezianer ab. Wir sahen im vorigen Kapitel, wie schon in den Zeiten der Frührenaissance die Malerei der Lagunenstadt abseits vom übrigen Italien eigene Wege ging, wie das glänzende Leben der reichen Handelsmetropole und die eigentümliche Luft der Inselandschaft die Malerei hier, im Nordosten Italiens, zu einer besonderen Betonung farbiger Qualitäten, zu einer Vorliebe für sinnlich reizvolles Kolorit, für Gold und Prunk und alle Zauber der Palette drängte. Wir sahen, wie diese venezianische Kunst aus primitiven Anfängen bis zu Giovanni Bellinis Art emporreifte. Und die Schüler Bellinis sind es nun, die im Cinquecento die einheimischen Traditionen aufrecht erhalten und fortentwickeln: an ihrer Spitze Giorgione, (eigentlich Giorgio Barbarelli, um 1477—1510), Sebastiano del Piombo (1485—1547), Palma Vecchio (Jacopo Palma, etwa 1480 bis 1528) und, als die glorreiche Krönung der Schule, Tizian. Giorgiones Malerei ist ein Kapitel für sich. So eng er auch mit seinen Vorgängern und Zeitgenossen verbunden ist, er löst sich aus ihrem Kreise, und es ist ein Etwas in seinen Bildern, dessen Ausdruck wir nur mit dem vergleichen können, der von Leonardo auf uns überströmt. Giorgione ist, mitten im schwellenden Leben der Hochrenaissance, ein heimlicher Romantiker. Seine landschaftlichen Fernblicke, wie die auf dem Gemälde des Palazzo Giovanelli zu Venedig, das man nach seiner Figurengruppe „Die Familie" genannt hat, oder auf dem unvergleichlichen Bilde der in hüllenloser Schönheit ruhenden Venus (Dresdener Galerie), der träumerisch-schwermütige Ausdruck seiner Porträtköpfe, die wunderbaren seelischen Beziehungen, die als unsichtbares Fluidum

Tizian: Himmlische und irdische Liebe. Galerie Borghese in Rom

zwischen den Gestalten seiner Gruppenbilder hin- und herschweben, die innige Verbindung von Menschen und Natur, die er fast tiefer noch als Leonardo zum Ausdruck bringt, alle diese Züge bringen Giorgiones Werke dem modernen Auge und Empfinden besonders nahe. Früher noch als Correggio, der vierzigjährig starb, mußte Giorgione aus dem Leben und dem Wettbewerb mit seinem glücklicheren Altersgenossen Tizian weichen. Sein Lebenswerk hat die Forschung erst jetzt wirklich ergründet und klargelegt, nachdem gerade er jahrhundertelang ein Objekt gelehrter Streitfragen und händlerischer Spekulation gewesen. Doch wenn dieser Venezianer auch nicht viel über dreißig Jahre alt geworden ist, wir können uns kaum vorstellen, daß er zu höherer Reife hätte aufsteigen können als in dem unvergleichlichen Bilde des Pitti-Palasts zu Florenz, das als „Konzert" bezeichnet wird, und auf dem drei Männer verschiedenen Lebensalters, vielleicht mit Absicht zusammengestellte Repräsentanten der Jugend, der mittleren Zeit und des Alters, sich im Zeichen der Musik vereinen. In dem Blicke des Geistlichen, der die Gruppe beherrscht, und dessen Hände die Tasten eines Instruments berühren, beginnt das Rätselhafte, Unsagbare einer Kunst, die alte Ueberlieferungen und Konventionen ihrer Zeit königlich überfliegt. Sebastiano, der als junger Mann nach Rom kam, wo er Michelangelo nahetrat, rückt hinter Giorgione zurück, ebenso Palma, bei dessen Namen wir an die üppige Schönheit seiner goldblonden, reichgekleideten Frauen denken, deren Bildnisse uns als Spiegel der rauschenden venezianischen Lebensfreude erhalten sind.

Tiziano Vecelli aber läßt alle hinter sich, die jemals auf der Lagune die Palette zur Hand genommen. Wie er in seiner fast hundertjährigen Erdenwanderung (geb. 1477 in Pieve di Cadore, gest. am 27. August 1576) alle seine Genossen überlebte und in eine neue Zeit hineinwuchs, so hat er als ein souveräner Fürst des Lebens und der Kunst alles zusammengefaßt, was er an malerischen Lehren bei seinem Auftreten vorfand. Zwölf Jahre

Tizian: Die Beweinung Christi. Original in der Akademie zu Venedig

später als Michelangelo gestorben, steht Tizian am Ausgang der Renaissance, ihr letzter Hüter und einer ihrer größten Helden, nur dem mittelitalienischen Dreigestirn zu vergleichen. Als ein Patriarch geht er dahin, als der Beherrscher eines glänzenden Hauses, das eine Burg der Schönheit, der Vornehmheit und der Kunst war, beklagt und betrauert von dem weiten Kreise seiner Schüler und Verehrer und vom ganzen Volke. Vor allem aber ist uns die Erscheinung des greisen Tizian ehrfürchtig, weil er gerade in den letzten Jahren seines Lebens den Gipfel seiner Kunst erklomm. Mit unerschöpflicher Kraft ist er auf dem Wege emporgestiegen, den er in der Jugend betreten hatte. Immer freier und größer, immer unabhängiger und kühner entwickelt sich seine Malerei, bis zu jenem kaum begreiflichen Kunstwerke der Beweinung Christi in der Akademie zu Venedig, wo der Kodex der Renaissance von einem selbstherrlichen Geist bereits überwunden ist und eine neue Kunst sich ankündigte, die erst Jahrhunderte später ihre Erfüllung finden sollte. Es ist ein langer Weg, den Tizian durchschritt, von den ersten Madonnen, von dem „Zinsgroschen" der Dresdner Galerie (1508) mit

Tizian: Papst Paul III. und seine Neffen. Orig. im Museum zu Neapel

den beiden Köpfen von Christus und Judas, von dem wundersamen Querbilde, das man nach seinen Kontrastfiguren der reichbekleideten und der nackten Schönen, die sich hier an einem Brunnen in herrlicher Landschaft im Gespräch begegnen, ziemlich willkürlich „Himmlische und irdische Liebe" genannt hat, bis zu jenem Alterswerke. Unverkennbar ist in den frühesten Arbeiten der Einfluß Giorgiones. Ein Aufenthalt in Padua, der im Jahre 1511 beginnt, bringt in Tizians Malerei neue Elemente. Jetzt entstehen die großen figurenreichen und dramatisch belebten Werke, die zu seinen Lebzeiten die Hauptquelle seines Ruhmes wurden: die Himmelfahrt Mariä („Assunta") in der Akademie zu Venedig, der Heilige Markus in S. Maria della Salute, die Madonna der Familie Pesaro und die Grablegung Christi im Louvre. Die venezianische Farbe feiert hier ihre höchsten Feste und Triumphe, und

Paolo Veronese: Die Hochzeit zu Kana. Kgl. Gemälde-Galerie zu Dresden

eine freie, großzügige Entfaltung der Komposition, die jedes Schemas spottet, ordnet die Menge der aufgebotenen Personen mit einer Wahrheit an, die dem Leben unmittelbar entnommen ist. Man fühlt, wie alles aus dem Reichtum einer königlichen Künstlerpersönlichkeit quillt, die in einer Stadt des Lichtes zwischen vornehmen Menschen, inmitten eines bewegten und angeregten Volkslebens ihre Tage verbringt. Und die allumfassende Kunst Tizians setzt neben diese feierlich pompösen Kirchenstücke die meisterhaften Porträts, in denen schärfste Charakteristik sich mit dem kostbaren Schmelz und Glanz der Farbe vereint, jene Bildnisse, auf denen uns Karl V. und Philipp II., der greise Schlaukopf Papst Paul III. in Begleitung von zwei Kardinälen, seine Tochter Lavinia, oder die unbekannte Schöne mit dem Pelz, der Kopf Tizians selbst oder die holde Herzogin Eleonore von Urbino begegnen, die nach den freien Kunstanschauungen der Zeit kein Bedenken trug, ihr Antlitz dem Meister auch für die nackte Venus der Uffizien zu leihen. Der Siebzigjährige macht dann jene wunderbare Wandlung durch, die wir kaum begreifen, vor der wir uns nur verehrend neigen können; es entsteht eben jene Bilderreihe, von der Dornenkrönung in München bis zu der schon genannten Beweinung Christi, in der Tizian Abschied nahm von allen Prinzipien seiner früheren Malerei, als sei ihm im biblischen Alter die Erkenntnis aufgegangen, daß es in der Kunst keine unveränderlichen Gesetze und Regeln geben kann. Man kann deutlich verfolgen, wie die Lokalfarben, früher allmächtig, sich mehr und mehr vereinen und der Herrschaft eines Gesamttons beugen. Wie eine warme, echt malerisch empfundene Einheit alle Teile der Bilder zusammenzwingt, und wie die Bestimmtheit des Details so sehr an Wichtigkeit für ihn verliert, daß eine kühne, freie und breite Vortragsart fast in modernem Sinne zu dem packenden Gesamteindruck hinarbeitet. Breite Tupfen und Flecke, Striche und Punkte werden ineinandergesetzt, daß man glaubt, den ersten Vorahner impressionistischer Malweise vor sich zu haben. Das

Tintoretto: Wunder des Heiligen Markus. Orig. in der Akademie zu Venedig

Licht ſtrömt über Dinge und Menſchen und hüllt ſie in eine durchhellte Atmoſphäre, in der die Konturen ihre ſtarre Beſtimmtheit verlieren und die ewige Bewegtheit des Lebens hin und her wogt.

Die beiden letzten Großmeiſter der venezianiſchen Kunſt im 16. Jahrhundert: Paolo Caliari aus Verona, darum Paolo Veroneſe genannt (1528—88) und Jacopo Robuſti, der in der Kunſtgeſchichte unter dem Namen Tintoretto lebt (1519—94), konnten zu Tizians Meiſterſchaft nicht mehr heranreichen. Aber ſie ſind echte Venezianer in ihrer Freude am Prunk, in ihrer Fähigkeit, aus figurenreichen Kompoſitionen rauſchende Farbenſymphonien zu bilden und die Pracht und Heiterkeit eines glücklichen Volkes in Gemälden zum Ausdruck zu bringen. Veroneſe ſchwelgte in der Schilderung der bibliſchen Gaſtmähler im Hauſe des Levi oder beim Phariſäer Simon oder bei der Hochzeit von Kana. Er ward ein Meiſter dekorativer Raumausſchmückung, und die Verſchmitztheiten der Verkürzungen, der Scheinbaluſtraden und der Auflöſung der Baumaſſen an Kuppeln und Plafonds fanden in ihm ihren Meiſter. Tintoretto, der Maler der zahlreichen Bibel- und Heiligenbilder in der Scuola di S. Rocco, ſchwelgte in gleichen Kunſtfertigkeiten, aber mehr als Veroneſe iſt er um die Feinheiten des maleriſchen Ausdrucks und vor allem um die Wiedergabe intereſſanter Licht-

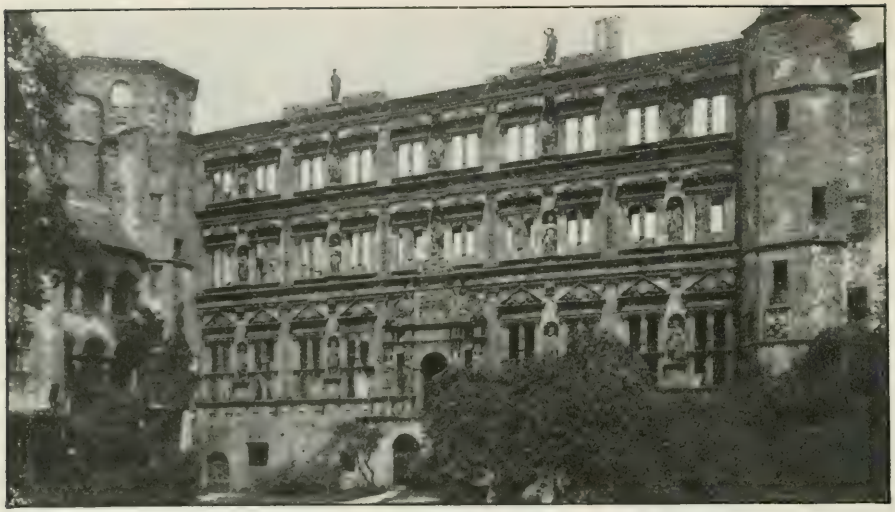
erscheinungen bemüht. Namentlich seine Studien und Skizzen lassen außer dem Elan der Komposition, die fast schon eine Rubenssche Verve annimmt, den Schimmer des Lichtes bewundern, mit dem er Einzelgestalten und Massen umgibt.

*

Auch die nordische Kunst stieg im 16. Jahrhundert von den Versprechungen des vergangenen Zeitabschnitts zu sicherer Reife empor. Wir sahen schon früher, daß der gemeinsame Name, mit dem wir die Kunstbewegung zu Beginn der neuen Zeit diesseits und jenseits der Alpen umfassen, zu Mißdeutungen Anlaß geben würde, wenn man den Begriff der „Renaissance", den wir aus Italien auf dem Umwege über Frankreich empfangen hatten, lediglich als eine Wiedergeburt der Antike auffassen wollte. Es war mehr: eine Wiedergeburt von Leben und Kunst nach der Scholastik, der Askese und der kirchlichen Mystik des Mittelalters, und gerade eine italienische Stadt, die nicht den Trümmern der Antike am nächsten lag, Florenz, ward der Ausgangspunkt der ganzen glorreichen Bewegung. Was man suchte, war das Leben und die Natur, freilich nicht die einfache Naturwahrheit, sondern eine erlesene, vollkommene Natur, die neben dem Reich des Alltags ein Wunderreich der Schönheit aufbaute. Und auf diesem Wege erst konnte die Antike Hilfe leisten. Von einem bewußten Emporblicken zu dem Ideal des Altertums konnte ja im Norden ohnehin keine Rede sein; nur aus zweiter Hand lernte man seine Formenwelt kennen und benutzen. Wir können im Laufe des 16. Jahrhunderts genau erkennen, wie in der niederländischen und vor allem in der deutschen Kunst die alten gotischen Baugedanken und mit ihnen die früheren Prinzipien der Plastik und der Malerei erst allmählich schwinden und klareren Harmonien Platz machen. Aber der nordische Geist war zäh und gesund genug, um diese fremden Elemente in sich aufzusaugen und zu verdauen. Die Niederlande, deren südliche Provinzen in enger Verbindung mit den romanischen Ländern standen, haben sich dabei der italienischen Renaissance weit rascher und entschiedener zugewandt als die Deutschen des Reiches. Die großartige Kraft der Eyckschule, von denen selbst die Italiener in der Farbenbehandlung gelernt hatten, hatte sich auf die Nachfahren nicht vererbt. Auch der bedeutendste niederländische Maler des 16. Jahrhunderts: Quinten Massys in Antwerpen (etwa 1466—1530), beweist in seinen Altarbildern und Porträts vielfach den italienischen Einfluß; sogar einzelne leonardeske Züge lassen sich bei ihm nachweisen, und seine milden malerischen Uebergänge, die im Gegensatz zu den leuchtenden Lokalfarben der früheren Zeit stehen, mögen gleichfalls auf fremde Anregungen zurückzuführen sein. Immerhin war sein Talent urwüchsig genug, um seine niederländische Eigenart den Modeforderungen gegenüber aufrecht zu erhalten. Aehnlich steht es um den Meister des „Todes der Maria" (so genannt nach den beiden Bildern dieses Themas in München und Köln), um Lukas

Quinten Massys: Der Bankier und seine Frau. Original im Louvre zu Paris

von Leyden (1494—1533), der sich, namentlich in seinen Holzschnitten und Kupferstichen, gern auf volksmäßigen Bahnen hielt, vor allem um diejenigen Maler, die, wie es scheint, mit bewußter Absicht, den romanischen Tendenzen ihrer Zeit ein nationales Glaubensbekenntnis entgegensetzen, wie der phantastische, in der Charakteristik bis zum Grotesken sich vorwagende Hieronymus Bosch (um 1460—1516), wie der derbe Schilderer des Bauerntums Pieter Brueghel d. Ä. (1525—1569), dem die Kunstgeschichte, um ihn von seinen beiden Söhnen zu unterscheiden, den Namen des „Bauern-Brueghel" beigelegt hat, oder der Landschaftsmaler Joachim Patinier. Sie stehen in schroffem Gegensatz zu den andern, die von italienischen Studienreisen als halbe Südländer zurückkehrten, um dann am Brüsseler Hofe gastliche Aufnahme zu finden. Auch



Die Fassade des Ott-Heinrichsbaus vom Schlosse zu Heidelberg

die niederländische Skulptur und Architektur gerieten bald unter den Einfluß der italienischen Renaissanceformen; namentlich Cornelius Floris in Antwerpen (1518—1575) hat als Schöpfer von Grabdenkmälern und Altarschnitzereien wie als Baumeister für den Einmarsch der fremden Motive gewirkt und durch seine bis weit nach Osten hin, bis nach Königsberg in Preußen sich erstreckende Tätigkeit auch auf Deutschland maßgebenden Einfluß ausgeübt. Aber während ein geborener Vlamländer: Jean Boulogne aus Douay (1529—1608), über die Alpen zog und dort unter dem Namen Giovanni da Bologna völlig zum Italiener wurde und in seinen Hauptwerken (der Statue des schwebenden Merkur im Florentiner Bargello, dem Neptunsbrunnen vor dem Rathaus zu Bologna) der südlichen Kunst neue Bahnen wies, hielten sich Floris und die stattliche Schar seiner Mitstrebenden doch im Grunde noch an das Gerüst nordischer Formvorstellungen, das sie von den Altvordern übernommen hatten.

Auch in Deutschland hat die Baukunst zuerst durch die Maler und durch die Ornamentstiche der Kupferstecher, die für alle erdenklichen handwerklichen Zwecke phantasiereiche Vorlagen lieferten, die neuen Formen der italienischen Renaissance erfahren, um mit ihnen die gotische Ueberlieferung zu nuancieren und zu durchtränken. Nur in seltenen Fällen sind die Architekten selbst über die Alpen gezogen, um dort ihre Studien zu machen; nicht aus eigener Anschauung, sondern durch die Zeichner ließen sie sich belehren. Schon um 1510 zeigt in Augsburg, das, auf der großen Handelsstraße von Italien nach den nördlichen Meeren gelegen, südlichen Einflüssen überhaupt am stärksten ausgesetzt war, die Grabkapelle der Fugger italienische Schmuckmotive. Wichtig wird dann vor allem in dem Zeitalter, da sich die landesherrliche

Das Rathaus zu Rothenburg o.T. Verlag der Neuen Photogr. Gesellsch., Steglitz

Macht in Deutschland gegen die Reichsgewalt konsolidierte, der Schloßbau. Wenn Konrad Krebs für die sächsischen Kurfürsten auf steinigem Hügel das Schloß Hartenfels bei Torgau errichtete, so verstand er es, in der prächtigen Fassade des Schloßhofes mit dem vorgebauten Treppenturm die fremden Schmuckelemente sicher und selbständig zu verwerten. Sein Schüler Caspar Theiß hat in dem Berliner Schloßbau für Joachim II. dieses Werk seines Lehrers Krebs fast unmittelbar nachgeahmt. Wenn aber hier wie anderwärts in ganz Deutschland, etwa bei dem Schlosse der preußischen Herzöge in Königsberg, oder bei dem leider abgebrochenen Stuttgarter „Lusthause", sich mittelalterliche deutsche Burgenelemente mit dem Fremdländischen verbinden, so zeigt der schönste Bauteil des Heidelberger Schlosses, der Ott-Heinrichsbau, der in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre entstand, durchaus italienischen Charakter, dem freilich auch niederländische Motive beigemischt sind. Vielleicht hatte hier ein eingewanderter Italiener selbst seine Hand im Spiel; denn wir sehen bald Künstler des Südens in großen Massen herüberkommen und an deutschen Fürstenhöfen auftauchen, wo sie nicht nur als Künstler, sondern auch als Festungsarchitekten, als Geschützgießer, als Meister der Kriegskunst, als Kavaliere und gewandte Diplomaten in Dienst genommen wurden. Auch bei den Rathäusern der deutschen Städte hat sich ein nationaler Renaissancestil herausgebildet, bei dem sich alte einheimische

Formen, die aus der gotischen Zeit hervorwuchsen, mit neuen antikisierenden Schmuckgedanken verquicken. Es entstanden jene stolzen Gebäude, die bürgerliche Traditionen aufweisen, in spitzen Giebeln, hohen Dächern und Türmen und Erkern schwelgen, aber diese vertikalen Prinzipien der nordischen Baukunst durch stark vertikale Gliederungen der Fassaden, durch strenge Ordnung und Umrahmung der Fenster durchkreuzen. Die Rathäuser und die ähnlichen bürgerlichen Monumentalbauten von Zunfthäusern, Zeughäusern und Patrizierwohngebäuden in Rothenburg o. d. T., in Nürnberg und Augsburg, in Paderborn und Danzig, in Braunschweig und Hannover, in Münster und Köln, in Lübeck und Lüneburg geben die klassischen Beispiele für diese neue Kunst, die mit der deutschen Lust an gedrängtem Schmuck, an sinnreicher ornamentaler Erfindung die südlichen Tendenzen auf Maßhalten und Klarheit, auf Zusammenfassen der Bauteile und Gesamtwirkung verbindet.

Das Gegenstück zu dieser Entwicklung liefert die Malerei. Und der große Name, der immer vor uns aufsteigt, wenn wir an deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts denken, der heilige Name Albrecht Dürer (21. Mai 1471 bis 6. April 1528), führt uns mitten in dieses Ringen der deutschen Kunst um Erhaltung ihrer Eigenart und zugleich um ein Hinauswachsen über ihre Formlosigkeit zu Harmonie und reifem Stil im Sinne des Südens. Wir sprechen Dürers Namen aus, und eine Welt, reich an unendlicher Schönheit, öffnet sich unserm Blick. Was unseres Volkes tiefstes Wesen bedeutet: die wundersame Mischung von Kraft und Verträumtheit, Härte und Innigkeit, Derbheit und sinnreicher Phantastik, Melancholie und Hang zur Grübelei, von prometheischem Drang, der nach den höchsten Kronen greift, und schlichtem Sinn, der mit liebevollem Behagen sich in die Geheimnisse jedes Welteckchens versenkt, der Kontrast von individuellem Freiheitsdrang und einer Gründlichkeit, die nicht frei ist von pedantischen, kleinbürgerlichen Zügen, der Gegensatz von gesundem Naturgefühl und einer über alle Gesetze hinausstrebenden, nie zu befriedigenden, nie zum letzten Ausdruck gelangenden Sehnsucht — in Albrecht Dürers Art und Kunst, Leben und Lebenswerk erscheint es in großartiger Steigerung vereint. Auf allen Gebieten künstlerischer Tätigkeit hat dieser Nürnberger Meister die gebundene Kraft seines Volkes gelöst und zu ragender Höhe emporgeführt. Als ein echter Deutscher hat er sein Lebelang mit dem sinnlichen Ausdrucksmittel der Farbe im Kampf gelegen und nur im heißen Ringen hier seine Erfolge erzielt. Als echter Deutscher auch, dem die Sehnsucht nach dem Süden im Blute lag, wie einst den Stämmen der Völkerwanderung und später den Hohenstaufenkaisern, hat er nach Italien gestrebt und mit vollem Bewußtsein sich nach den reifen Werken der großen Meister jenseits der Alpen gebildet. Man kann, wenn man Dürers Werke verfolgt, deutlich nachweisen, wie er den Italienern, ja selbst den antikisierenden Tendenzen der romanischen Renaissance mit Plan

Albrecht Dürer: Selbſtporträt. In der alten Pinakothek zu München

und Abſicht immer näher rückt, bis er in ſeinen Alterswerken den großartigen Ausdruck erreicht, zu dem ſeine grübelnde Künſtlernatur hinſtrebte. Dürers Schöpfungen wenden ſich, wie zu ſeinen Lebzeiten, an den ganzen Umkreis des Volkes; er hat dem Gebildetſten und Verwöhnteſten unendlich viel zu ſagen, und er iſt zugleich dem Einfachſten und Schlichteſten verſtändlich. Denn mit allen Faſern iſt dieſer Mann und Künſtler verbunden mit dem Erdboden, aus dem er hervorwuchs, verbunden mit der Stadt Nürnberg, die ſeine glückliche Mutter ward. So gierig er die Anregungen Italiens, in ſeiner letzten Epoche auch die der Niederlande, in ſich aufſog, er hat ſich

niemals verloren, sondern seinen National- und Stammescharakter unvermindert erhalten und bewahrt. Als Zeichner hat Dürer begonnen, als Meister des Holzschnitts und des Kupferstichs, und gerade durch das, was er in der vervielfältigenden Kunst schuf, gilt er uns als der deutscheste Künstler, der je gelebt. Als Goethe die läppische Zierlichkeit der Modemaler des Rokoko zurückweisen wollte, hat er ihnen in den „Blättern für deutsche Art und Kunst" den „männlichen Albrecht Dürer" gegenübergestellt, dessen „holzgeschnitzteste Gestalt" ihm willkommener erscheine als alle tändelnde „Geschminktheit der Puppenmaler". Und wie Goethe drei Jahrhunderte später im Faust, im Götz, in seiner Lyrik die gesamte literarische Tradition zusammenfaßte und ihr für alle Zeiten die endgültige Prägung verlieh, so schloß Dürer alles, was bisher auf deutschem Boden künstlerisch geschaffen war, noch einmal in sich zusammen, um daraus ein Lebenswerk von unvergänglicher Dauer zu gestalten. Die deutsche Renaissancezeit, die literarisch noch nicht die Kraft zu solchem grandiosen Zusammenfassen hatte — Hans Sachs beweist es —, war in der bildenden Kunst reif dazu. Gerade darin beruht Dürers kunstgeschichtliche Bedeutung, daß er nicht wie ein leuchtendes Meteor von rätselhafter Herkunft am Himmel aufging und wieder verschwand, sondern als die naturnotwendige Konsequenz der früheren Zeit, als der Erfüller von tausend seit Jahrhunderten ausgesprochenen Wünschen und Hoffnungen, als ein Vollender erschien, der einen großen Bau abschließend krönt und ihm dadurch erst die charakteristische Erscheinung gibt, wie Michelangelos Kuppel erst die Peterskirche zu dem Werk macht, das wir kennen und lieben. Darin trifft sich Dürer mit Luther, der, als religiöser Reformator und als Bibelübersetzer, gleichfalls das Amt eines großen Vollenders übernahm. Von Dürers Malerei, obwohl sie nur durch seine Persönlichkeit zu denken ist und durch den Einfluß von Süden her über alles bisher in Deutschland Geleistete emporgetragen ward, ziehen sich zahlreiche Fäden zur älteren Zeit hinüber. Noch fällt hier und da, zumal in seinen früheren Werken, eine Starrheit des Blickes, eine gewisse Unbeholfenheit der Mache, eine schwerblütige Bedächtigkeit auf, ja Dürer kann eine angeborene Vorliebe für harte Formen und krause Linien, Erbteile der gotischen Epoche, nie ganz unterdrücken. Das gleiche gilt für das Holzschnittwerk. In der Durchbildung der Zeichnung, der Feinheit der Linienführung, in der Tiefe und Beseelung des Ausdrucks und der Haltung seiner Figuren läßt er alle, die vor ihm auf den Stock zeichneten, weit hinter sich, aber in der treuherzigen Einfalt, in der oft kindlichen Naivetät, in der männlichen Kraft und in der unverwüstlichen derben Gesundheit seiner Darstellungen steht er fest auf dem Boden seiner Vorgänger. Die unvergleichliche Volkstümlichkeit, die den Deutschen des 16. Jahrhunderts, gar nicht lange nach dem Auftreten des Meisters, den Namen Dürer als den Inbegriff der deutschen Kunst erscheinen läßt, hat er natürlich seinen Holzschnittarbeiten in erster Linie zu verdanken. Mit vollen Händen greift er hier in den

Stoffkreis der mannigfaltigen Interessen, die das Volk besaß, und als ein echter Sohn seines Zeitalters hat auch er für das religiöse Element die weitaus größte Liebe. Mit dem großen Ernst und der aus tiefstem Herzen quellenden ehrlichen Frömmigkeit des gegen den verweltlichten Katholizismus protestierenden Christen jener Epoche packte er die Probleme an, die sich darboten. Noch freilich spielen die Motive der älteren Zeit auch dabei eine große Rolle. Die phantastischen Bilder der Offenbarung Johannis haben es ihm angetan, und sein erstes Hauptwerk ward die „Apokalypse", die er 1498 herausgab. Keiner vor ihm hatte mit so erstaunlicher Erfindungskraft diesen schwierigen Stoff bewältigt; es ist bereits die Handschrift eines Meisters, die sich hier zum Wort meldet und die dumpfe Mystik des schon früher oft illustrierten Buches durch wundervolle landschaftliche Fernsichten, durch packende Erfindung der geheimnisvollen Himmelserscheinungen (vor allem der vier apokalyptischen Reiter) dem Auge näher brachte.

Albrecht Dürer: Die Geburt der Maria
Holzschnitt aus dem „Marienleben"

In der ersten Epoche Dürers entstehen dann neben zahlreichen Einzelblättern in Holzschnitt und Kupferstich, die seine technische Erfahrung bereits in frühen Jahren auf hoher Stufe zeigen, noch weitere xylographische Folgen von größter Bedeutung: das „Marienleben" (von 1504—1511) und die „Große Passion". Der Marienkultus der römischen Kirche war Dürer noch ans Herz gewachsen. Aber wundervoll ist es, wie seine Darstellungen aus dem Leben der Gottesmutter protestantisch schlichte Formen angenommen haben, wie die Legende ihrer geheimnisvollen Mystik entkleidet und in eine Sphäre des Einfach-Bürgerlichen versetzt ist, wie die heilige Jungfrau zu einer Nürnberger Patrizierfrau geworden, deren Verwandte und Freunde wie sie selbst Züge tragen, die jedem ohne weiteres verständlich waren. Die Große Passion wirkt dagegen wie ein volkstümliches Epos; wie

Albrecht Dürer: Apostel Johannes und Petrus
Original Pinakothek, München

schon vor Jahrhunderten die alten Dichter der Germanen, Otfried von Weißenburg und der Verfasser des sächsischen „Heliand", die orientalische Erzählung von Jesu Leben mit urdeutschen Stimmungselementen durchtränkt hatten, so geht auch Dürer vor. Aus den Gemälden dieser ersten Zeit, seinen Selbstporträts, den Bildnissen anderer Personen, wie des Kurfürsten Friedrich des Weisen, seinen religiösen Tafelbildern, wie dem Dresdener Flügelaltar und dem herrlichen Werke des Paumgärtnerschen Altars mit der Geburt Christi (Münchener Pinakothek), der Anbetung der Könige (Florenz, Uffizien) und den beiden Flügelbildern (die Heiligen Georg und Eustachius, die erst vor kurzem durch Entfernung der alten Uebermalung ihre ursprüngliche Gestalt wiedergewonnen haben), spricht noch deutlich die Verwandtschaft mit der älteren Kunst. Aber schon kündigen sich die Neuerungen an, die aus den Beziehungen Dürers zur italienischen Art resultieren. Vielleicht ist er schon auf seiner frühesten Gesellenwanderschaft, die sich an seine Lehrzeit bei Michael Wohlgemut anschloß, und die ihn nach Basel und nach Kolmar, in die Stadt Schongauers, führte, über die Alpen und bis nach Venedig gelangt. Vielleicht auch stammen die Anlehnungen ans Romanische aus der Anschauung italienischer Werke, wie einiger Kupferstiche Mantegnas, die Dürer, wie wir wissen, studiert und nachgebildet hat. Auch ein eingewanderter Italiener von geringerer Bedeutung, Jacopo de' Barbari, traf um 1500 mit ihm zusammen, gab ihm Kunde von den Forschungen nach den Grundgesetzen der Kunst und der künstlerischen Technik, die in Italien getrieben wurden, und regte ihn, wie Dürer selbst betont hat, frühzeitig zu theoretischen Gedanken und Spekulationen an. Vor allem hat der neue Geist, der in den neunziger

Albrecht Dürer: Apostel Markus und Paulus
Original Pinakothek, München

Albrecht Dürer: Das Rosenkranzfest, Tafelgemälde im Rudolfinum zu Prag

Jahren, kurz vor der Wende des Jahrhunderts, die Nürnberger Plastik der Adam Krafft und Veit Stoß gewandelt hatte, auf ihn eingewirkt. Und schon bemerken wir, wie sich seine Auffassung ändert, wie eine neue Empfindung für Körperlichkeit, für die Erscheinungen der Dinge und Menschen, für die Gesetze der Perspektive und Verkürzungen, ein neues Raumgefühl sich bei ihm ankündigt. Dann, 1505, zog Dürer als reifer Mann nach Venedig. Wenn er wirklich in der Frühzeit schon einmal dort gewesen war, so war er doch erst jetzt, auf der Höhe des Lebens, imstande, die Anregungen des Südens wahrhaft zu nutzen. Und nun lebt er, als Künstler wie als Mensch, in der sonnigen Heiterkeit der Lagunenstadt auf. Ein glücklicher Zufall hat uns die Briefe aufbewahrt, die Dürer aus Venedig an seinen Nürnberger Freund Willibald Pirkheimer geschrieben hat, und wir hören aus seinen prachtvoll anschaulichen Sätzen, wie er in der italienischen Stadt geschätzt wird, wie die Künstler, Giovanni Bellini an der Spitze, ihn ehren oder auch ihn beneiden, wie er sich, ein echter Deutscher, in der Fremde bald als Italiener führt. Aus bedrücktem Herzen kommt ihm, da er sich nach fast zweijährigem Aufenthalt endlich zur Heimfahrt nach Nürnberg und zu seiner Gattin rüstet, der Klageruf auf

die Lippe und in die Feder: „O, wie wird mich nach der Sonnen frieren; hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer.“ Nie hat ein deutscher Künstler klarer ausgedrückt, wie bedrückend und beengend die Verhältnisse in unserem Vaterlande von je auf der Kunst gelastet und ihre Entwicklung gehemmt haben.

Malerei und Zeichnung nehmen nun einen anderen Charakter an. Auf dem Bilde des Rosenkranzfestes, das Dürer für den Fondaco dei Tedeschi, das Börsen- und Versammlungshaus der deutschen Kaufleute in Venedig, schuf, und das sich heute im Rudolfinum zu Prag befindet, erkennen wir deutlich, wie das Dreieck, die Pyramide Leonardos nun auch den deutschen Künstler beeinflußt. Er zeigt, streng in der Mitte des Bildes gehalten, die Madonna mit dem Jesusknaben vor einem Bellinischen Teppichstreifen thronend, vor ihr anbetende Vertreter der Welt, als deren Repräsentanten links der Kaiser, rechts der Papst niederknien, um so die italienische Anordnung klar zu betonen. Dazu hat die Farbe venezianischen Glanz angenommen, wie auch der entzückende Kopf der „Frau am Meere“ im Berliner Museum die koloristische Förderung Dürers in Venedig erkennen läßt. Aber der deutsche Geist ist dennoch aus der Charakteristik der Gesichter und aus der ganzen Haltung des Werkes nicht vertrieben. Wie groß der Erfolg dieses Bildes war, erkennt man aus der Wiederholung der Mittelgruppe, die als „Madonna mit dem Zeisig“ heute im Berliner Museum hängt. Und weiter hält Dürer das Prinzip der symmetrischen Komposition aufrecht, in dem zerstörten Altar mit der Himmelfahrt Mariä für den Frankfurter Tuchhändler Jakob Heller (die Briefe Dürers an Heller, das erste Beispiel des Verkehrs eines deutschen Künstlers mit seinem Auftraggeber, sind gleichfalls erhalten) oder in dem Allerheiligen-Bilde (jetzt in Wien). Zur Unterstützung des Symmetrischen wird sogar noch ein weiteres Mittel verwandt: die volle Frontalstellung, wie sie schon auf dem Rosenkranzfeste in der Madonna zu finden ist, und wie sie nun Dürers berühmtes Selbstporträt in München, auf dem er seinen Kopf fast nach dem Christustypus hin stilisiert, deutlich aufweist. Hand in Hand damit geht ein Streben zum Idealisieren, zum Erkennen der Normalproportionen, wie es zugleich bei dem Doppelbilde der nackten Gestalten Adams und Evas (jetzt in Madrid) erkennbar wird. Auch für Dürers Holzschnittkunst war der Aufenthalt in Venedig nicht ohne Folgen. Die Modellierung der Figuren in der „Kleinen Passion“ (37 Blätter, 1511) ist runder und voller, die Komposition der Gruppen geschlossener, der Faltenwurf der Gewänder großartiger geworden. Und dennoch wird der nordische Geist der Intimität und Innigkeit von diesen technischen Fortschritten kaum berührt. Wie stark das Bedürfnis nach Farbe jetzt wird, erkennen wir daraus, daß er für seine Zeichnungen nun gern farbig getöntes Papier zur Hand nimmt, an Stelle der Feder lieber mit Tusche zeichnet und die Lichter gelegentlich weiß aufsetzt; auch die in der Albertina zu Wien bewahrten gezeichneten

Blätter, die das Passionsthema wiederaufnehmen, die sogenannte „Grüne Passion", gehören in diesen Kreis. Noch deutlicher spricht der Einfluß der italienischen Reise bei den dekorativen Arbeiten mit, die Dürer seit 1512 im Dienste Kaiser Maximilians schuf. Es ist bezeichnend für den Geist der Zeit, daß Maximilian I. in dem Bestreben, sein und seines Habsburger Hauses Ruhm für alle Zukunft in stolzen Denkmälern zu verkünden, sich an den Buch- und Bilddruck wandte. Der deutsche Fürst wollte keine architektonischen oder plastischen Monumentalwerke errichten, sondern eine Reihe von literarischen Werken veröffentlichen, deren Plan er entwarf, für deren dichterische Ausarbeitung er leider keine großen Talente fand, zu deren Holzschnittillustrationen aber die stattliche Zahl hervorragender Zeichner zur Verfügung stand. Die Genealogie der Kaiserfamilie wurde in der „Sipp-, Mag- und Schwägerschaft" vorgeführt, sodann trat der Kaiser selbst im „Freydal" und im „Theuerdank" auf, wo seine Werbereise zu Maria von Burgund in eine romantische Minnefahrt umgedichtet wurde; der „Weißkunig" schildert Maximilians Herrschergeschichte; der „Triumph", die „Ehrenpforte" und der pompöse allegorische „Triumphzug" mit dem Hauptstück des „Triumphbogens" verherrlichen mit einem gewaltigen Aufgebot figürlichen und ornamentalen Prunks die Taten seines Lebens. Die Meister der Nürnberger und Augsburger Schule erhielten den Auftrag, alle diese Werke mit Bildern zu schmücken, und Albrecht Dürer hat an der Arbeit einen hervorragenden Anteil. Die „Ehrenpforte" vor allem ward ihm allein übertragen, und die unbegrenzte Erfindungskraft des Zeichners schuf ein Monumentalwerk, wie es ein Architekt niemals hätte erbauen können. Von wenigen Gehilfen unterstützt, unter denen man Albrecht Dürers Bruder, Hans Dürer, und seinen Schüler Hans Springinklee erkannt haben will, hat er das riesige, aus 92 Holzstöcken zusammengesetzte Werk (9 Fuß hoch und 10 Fuß breit) fertiggestellt. Für den „Triumphbogen" ferner

Albrecht Dürer: Beweinung Christi
Holzschnitt aus der Kleinen Passion

Kupferstich von Albrecht Dürer: Der heilige Hieronymus im Gehäus

hat Dürer den gesamten Entwurf geliefert, zum „Festzug" eine große Reihe von Zeichnungen beigesteuert. Schöner aber als mit diesen umständlichen höfischen Prunkstücken hat er dem romantischen Kaiser durch die bezaubernden Randzeichnungen gedient, die er für ein Handexemplar seines Gebetbuches mit der Feder schuf (heute in der Münchener Bibliothek). Zugleich erreicht Dürers Kupferstichkunst ihren Höhepunkt. Von früh an

Kupferstich von Albrecht Dürer: Ritter, Tod und Teufel

hatte er sich auch hier als ein Meister bewährt, Gestalten aus dem Volke und phantastische Erfindungen in die Platte geritzt. Jetzt entsteht in den Jahren 1513 und 1514 die große Trias seiner berühmtesten Blätter: „Ritter, Tod, und Teufel", da der auf einem Colleoni-Rosse dahintrabende gepanzerte Held, ein Repräsentant überzeugungsstarken Christentums, wie ihn Erasmus von Rotterdam geschildert hatte, den Gewalten des Zweifels und der

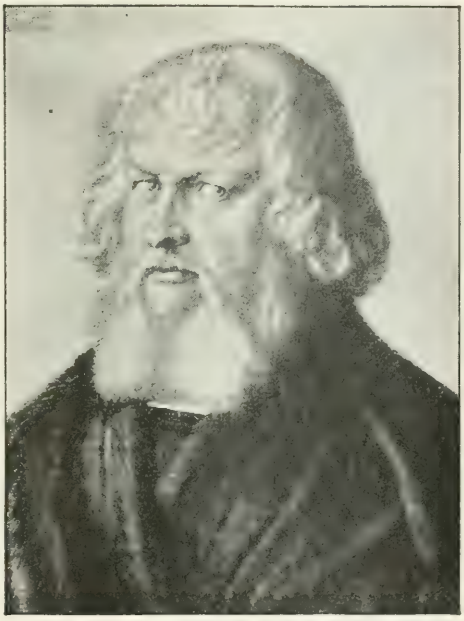
Verführung Trotz bietet, der „Heilige Hieronymus im Gehäus", dieses unvergleichliche Musterbild deutscher Gelehrsamkeit und deutschen Bürgerbehagens, und die „Melancholie", die rätselhafte Frauengestalt, die zwischen Werkzeugen und Emblemen der Wissenschaft trauervoll ins Weite träumt — „und sehe, daß wir nichts wissen können", wie Goethes Faust drei Jahrhunderte später bekannte.

1519 ist Maximilian gestorben. Und der äußere Anlaß, sich die Vorteile, die er durch des Kaisers Gunst genossen hatte, auch für die Zukunft bei seinem Nachfolger Karl V. zu sichern, hat Dürer zu der Reise nach den Niederlanden bestimmt, die er 1520 und 1521 unternahm. So macht er seinen Besuch in dem zweiten großen Kunstlande Europas, und wir erfahren aus dem pedantisch korrekt geführten Tagebuch der niederländischen Reise, welche bedeutenden Eindrücke der Meister hier gewonnen, wie er als ein Mann von Weltruhm vom Volke und von den Fürsten und vor allem von den Kollegen der Künstlerzunft gefeiert wurde. Und wir fühlen, daß er erfrischt und von neuen Gedanken erfüllt nach Nürnberg zurückkehrt. Hauptsächlich war es die Begegnung mit Quinten Massys, die ihn anregte. Denn der Niederländer zeigte dem Deutschen, wie man italienische Prinzipien mit nordischer Art verbinden könne, und ermutigte ihn zu den großen Schöpfungen, die jetzt seine letzte Periode bestimmen: zu den herrlichen Porträts der Nürnberger Ratsmänner, Hieronymus Holzschuher und Jakob Muffel (im Berliner Museum) und zu dem grandiosen Doppelbilde der vier Apostel, mit dem er sein malerisches Lebenswerk abschloß, und das er wie ein Testament seiner Vaterstadt zum Geschenk machte (jetzt in der Münchner Pinakothek). Man hat diese Tafeln, wo Paulus mit Markus, Johannes mit Petrus erscheinen, gelegentlich die „Vier Temperamente" genannt, weil man fühlte, mit welcher Größe der Anschauung hier Dürer in der Malerei der Köpfe und der Gewänder und im Ausdruck der Gesichter vom Individuellen zum Typischen vorschritt und sich aus der nordischen Krausheit und Gedrängtheit zu Einfachheit und monumentalem Stil gewandelt hatte. Diese Werke aber sind zugleich die Früchte eines tiefen und unablässigen Nachdenkens über die letzten Gesetze der Kunst. Seit den Tagen, da Jacopo de' Barbari ihn zu solchen Ueberlegungen veranlaßte, hatte Dürer nicht aufgehört, diesen Dingen nachzuhängen. Theoretische Werke von höchstem Wert, über die „Messung", über die „Menschliche Proportion", über den „Unterricht in der Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken" hatte er vollendet. Sein letztes Ziel war die Niederschrift eines allgemeinen Werkes über die Malerei, das über Fragmente niemals hinauswuchs, zu dessen einzelnen Kapiteln und zu dessen Einleitung vor allem wir jedoch Entwürfe besitzen, die uns einen wunderbaren Einblick in die Tiefe der Dürerschen Kunstanschauung gestatten. Eine Fülle unvergänglicher goldener Worte hat er hier niedergeschrieben, hat als Theoretiker der Kunst aller doktrinären Schulmeisterei Fehde angesagt und das Studium der Natur

Albrecht Dürer (1471 bis 1528)
Zeichnung in der Albertina zu Wien

als den Urquell aller Kunst gepriesen. „Inwendig voller Figur" soll der Künstler sein. Dann wird „der versammlet heimlich Schatz des Herzens offenbar durch das Werk und die neue Kreatur, die einer in seinem Herzen schöpft in der Gestalt eines Dings". Anschauung und Leben, das ist ihm das große Arsenal der Malerei, die dann das Ewige aus den Zufälligkeiten herauszulösen hat: „denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus kann reißen, der hat sie".

An Dürer hatte sich in Nürnberg eine Schule angeschlossen, die seinen Lehren folgte. Von Hans Dürer und Springinklee war schon die Rede. Auch Leonhard Schäufelin und Hans von Kulmbach und die Brüder Beham, Hans, Sebald und Bartel, gehören in diesen Kreis. Ein Schüler Dürers auch ist Albrecht Altdorfer in Regensburg (um 1480 bis 1538), ein Meister vor allem der Landschaft, deren romantische Szenerien er mit Architekturen im Renaissancegeschmack verbindet, nicht nur Maler, sondern auch Graphiker wie Dürer und Architekt. Aus dem Frankenlande stammte Lukas Cranach (1472—1553, aus der Stadt Kronach in Oberfranken, die ihm den Namen gegeben hat), der aber dann als Hofmaler Friedrichs des Weisen nach Wittenberg kam und der Begründer einer weitverzweigten sächsischen Schule wurde.



Albrecht Dürer: Porträt des Hieronymus Holzschuher. Kaiser Friedrich-Mus., Berlin

In seiner Frühzeit war Cranach ein Künstler von liebenswürdigster Frische und ein Maler von prächtiger, leuchtender Farbe, wie sein „Ruhe auf der Flucht nach Aegypten" im Berliner Museum beweist. Seine ersten Bildnisse, die den Kurfürsten, seinen Hof und die Reformatoren von Wittenberg schildern, sind gleichfalls Zeugen einer kräftigen, gutgeschulten realistischen Kunst. Allmählich freilich geriet er in einen gleichsam fabrikmäßigen Betrieb. Es gab keinen Auftrag, den der überfleißige Künstler ablehnte. Und die Bildnisse Luthers zumal, die immer wieder bei ihm bestellt wurden — Cranach war der einzige, der den Reformator von Angesicht zu Angesicht porträtierte —, wurden immer flüchtiger erledigt. Trotzdem hat er bei aller Trockenheit und Roheit vieler seiner späteren Werke auf Sachsen und die benachbarten Lande einen großen Einfluß ausgeübt, der auch noch währte,

Lukas Cranach: Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Muſeum zu Berlin

als ſein Sohn, Lukas Cranach d. J. (1515—1586), die Werkſtatt des Vaters weiterführte. Im Süden aber fand, wie im Reichtum und in der Bewegtheit des öffentlichen Lebens, ſo auch in der Kunſt die Stadt Nürnberg in Augsburg eine Nebenbuhlerin. Als ein Altersgenoſſe Dürers iſt hier Hans Burgmaier (geb. 1473) tätig, der auch als Zeichner für den Holzſchnitt mit dem Nürnberger Meiſter in Beziehungen trat, da ihm neben Dürer der Hauptanteil an den Illuſtrationswerken Maximilians zugewieſen wurde. Von ſeinen Bildern gehört das Doppelporträt, das Burgmaier von ſich und ſeiner Frau malte, ein Vorklang der zahlreichen Gemälde dieſer Art, die im 17. Jahrhundert in den Niederlanden üblich wurden, zu den ſchönſten Leiſtungen. Neben ihm ſtand Hans Holbein d. Ä. (1460), deſſen Ruhm von dem ſeines Sohnes allzu lange verdunkelt wurde, ein genialer Menſch, der im Leben ſcheiterte — es ſcheint die Schuldenlaſt geweſen zu ſein, die ihn aus der Heimat in die Fremde trieb, wo ſeine Spuren ſich verloren —, der ſich aber in

Hans Burgmaier: Holzschnitt aus dem Weißkunig des Kaisers Max

seinen Altarbildern und vor allem in seinen wunderbar gezeichneten Porträtköpfen, deren wir eine große Zahl besitzen, als ein Künstler von außerordentlicher Kraft und Eindringlichkeit der Naturbeobachtung bewährte. Sein Sohn Hans Holbein d. J. aber (1497—1543) ward der Ruhm der Augsburger Schule. Auch er hat freilich die Heimat schon in der Jugend verlassen. Wir treffen den Achtzehnjährigen in Basel, und hier, wo sich ein reiches geistiges Leben entfaltete, wo der Humanismus blühte, jene gelehrte deutsche Form des Renaissancegedankens, an der Grenze der germanischen und romanischen Kultur, hat er seine entscheidenden Anregungen empfangen. Wir nennen heute gern Dürer und Holbein nebeneinander, wenn wir von der Höhe deutscher Kunst im 16. Jahrhundert sprechen. Aber man darf die beiden Meister nicht vergleichen. Schon der Altersunterschied von über 25 Jahren schafft zwischen ihnen eine breite Kluft. Vieles war in dieser Zeit geschehen, da alles von quellendem Leben erfüllt war. Die südlichen Formgedanken und Kunstideale waren über die Alpen gedrungen und hatten sich hier festgesetzt, und mühelos konnte der jüngere Holbein die Eindrücke nutzen, um die Dürer

Hans Holbein d. Ä.: Handzeichnung. Die Söhne des Meisters. Links Hans Holbein d. J.

noch in schwerem Kampf zu ringen hatte. Aber auch in ihrem Wesen sind die beiden grundverschieden. Dürers schöpferische Gestaltungskraft, seinen Ideenreichtum und die tiefe Beseelung jeder Linie und jedes Pinselstrichs hat niemand zu seiner Zeit erreicht, wie ihm auch nach seinem Tode niemand gleich kam. Aber der jüngere Künstler tritt dem älteren als ein königlicher Beherrscher der Farbe entgegen, um die Dürer stets zu werben hatte. Für Holbein war der farbige Ausdruck nichts Sekundäres, sondern das eigentliche Ausdrucksmittel. Er hat nicht innere Zwistigkeiten mit den eigenen Leidenschaften und der Ueberfülle der Ideen durchzufechten; nur das wird sein Ziel: die farbige Schönheit der Welt, die er sieht und mit lebhaftem Auge in sich aufnimmt, festzuhalten und wiederzugeben. Neben dem bürgerlichen Dürer, der trotz seiner Reisen stets ein treuer Sohn seiner deutschen Heimat blieb, ist Holbein ein Mann der großen Welt, geschaffen dazu, mit Fürsten und Herren als ein Kavalier zu verkehren, eine Persönlichkeit von internationaler Bildung und Kultur. Schon bei den Gemälden seines Vaters hatte er Renaissance-Elemente kennen gelernt. Der

Hans Holbein der Jüngere: Holzschnitt aus dem Totentanz-Cyklus

aristokratische Zug der Augsburger Patrizierschaft und ihrer Führer, der Fugger und Welser, die sich als Genossen der fürstlichen Kaufleute Italiens fühlen mochten, hatte frühzeitiger eine engere Anlehnung an den Süden gesucht als das biedere Nürnberg. Und in Basel trat Holbein in den Kreis des Erasmus, der hier alljährlich einkehrte, und der bedeutenden Buchdrucker, die in der schweizerischen Rheinstadt die Werke der Humanisten herausgaben. Mit illustrativen Holzschnitten und mit Zeichnungen zu dem „Lob der Narrheit" von Erasmus trat der junge Künstler zuerst hervor, und zugleich beginnt er in sein eigentliches Fach einzubiegen: ins Porträt. Nicht wie bei Dürer stellt sich hier ein stürmisches Temperament zwischen den Maler und die Natur; mit einer gewissen Gleichmütigkeit hat Holbein seine Menschen betrachtet und studiert, und eine objektive, verblüffende Naturtreue, unterstützt durch die vollendete Reife der technischen Durchbildung, ist frühzeitig das Kennzeichen seiner Bildniskunst. Seit dem Jahre 1516 ist er bereits zur Meisterschaft aufgestiegen, das beweisen die Porträts des Baseler Bürgermeisters Jakob Meyer und seiner Gattin, die er in dieser Zeit schuf (im Baseler Museum), und das meisterliche Bildnis des Bonifacius Amerbach, das nach einem Zwischenraum von drei Jahren, die Holbein weiter in die Schweiz und vielleicht nach Oberitalien geführt hatten, wiederum in Basel entstand.

Hans Holbein d. J.: Erasmus von Rotterdam
Nach dem im Museum des Louvre zu Paris befindlichen Original

Die beiden Hauptwerke dieser ersten Epoche aber sind das Bild Christi im Sarge, die unerschrockene realistische Malerei des langgestreckten Leich-

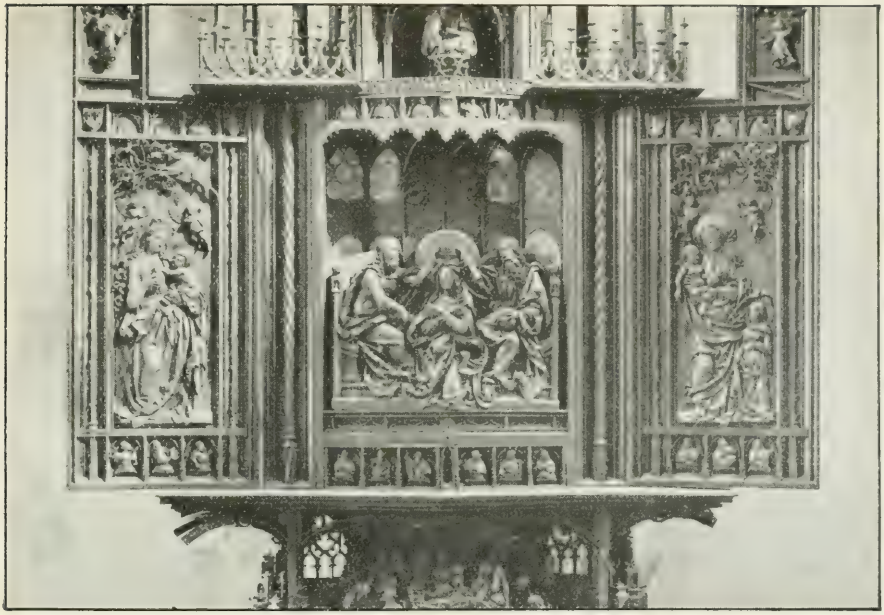
nams (im Baseler Museum), und die Madonna des Bürgermeisters Meyer, die liebliche blonde Gottesmutter, die sich der anbetenden Familie des Bestellers zeigt, ein Wunderwerk in der Charakteristik der Personen, in der Anordnung wie im leuchtenden Schmelz der Farben. Von den beiden Fassungen dieses Madonnenbildes, die wir besitzen, hat die Forschung nach langem Schwanken die im Schloß zu Darmstadt befindliche als die echte erkannt, während sich das in der Malerei gleichfalls sehr hochstehende Gemälde der Dresdener Galerie mit dem Titel einer vortrefflichen alten Kopie begnügen muß. Auch die Holzschnitt-Tätigkeit Holbeins steigt in dieser Baseler Frühzeit zu ihrem Gipfel empor. Es entstehen seine Bibelillustrationen, die in den meisterlichen Zeichnungen aus dem Alten Testament gleichsam die Ergänzung zu Dürers Passions- und Marienfolgen darbieten und in der genialen Ausnutzung kleinster Raumflächen zu lebensvollen und figurenreichen Erzählungsbildchen von fern an Menzels Friedrichsholzschnitte denken lassen. Und es entsteht Holbeins volkstümlichstes Werk: die Zeichnungen des Totentanzes (erst 1538 in Lyon gedruckt). Das oft benutzte mittelalterliche Motiv, die Allgewalt des Todes in langen Reihenbildern darzustellen, in denen klappernde Knochenmänner die Repräsentanten aller Klassen und Stände zum grausigen letzten Reigen führen, ward hier zu einem volkstümlichen Epos umgestaltet. In einer langen Serie kleiner Bildchen von lapidarer Bestimmtheit und Schlagkraft der Linien wird berichtet, wie das grinsende Gerippe die Vertreter aller Kreise und Berufe in ihrer Sünden Maienblüte mit sich fortreißt, den Kaiser wie den Bischof, den Kaufmann wie den Arzt, den Landmann wie den Hausierer, die eitle Gräfin wie die buhlerische Nonne. Die ernsthafte Mahnung an die Vergänglichkeit alles Irdischen wird dabei zu glänzender Wirkung vermischt mit sozialen und politischen Anspielungen fast „aktuellen" Charakters und mit einem handfesten Humor echt deutschen Gepräges.

Erasmus war es dann, der seine internationalen Gelehrtenbeziehungen benutzte, um seinem Schützling in England ein neues und lohnenderes Feld für sein Bildnishandwerk zu erschließen. Die erste Reise Holbeins über den Kanal (1526) trägt noch nicht die erhofften Früchte, aber ein zweiter Besuch in London, den er sechs Jahre später macht, führt zu einem dauernden Aufenthalt. Holbein wird der Hofmaler Heinrichs VIII. und entfaltet als Porträtist der Königsfamilie, der Großen des Landes, der Würdenträger und reichen Kaufleute eine glänzende Tätigkeit. Die Bildnisse des Königs selbst, des Sieur Morette in der Dresdener Galerie, des Erzbischofs von Canterbury, der Jane Seymour in Wien, der sogenannten beiden Gesandten in der Londoner Nationalgalerie und des Kaufmanns Gisze im Berliner Museum stehen an der Spitze der stolzen Reihe dieser Werke, in denen sich ein unvergleichliches Talent zu tiefbohrender Menschenbeobachtung mit dem kultiviertesten Farbensinn verbindet. Die Fülle der Aufträge und die Zer-

Hans Holbein d. J.: Madonna des Bürgermeisters Meyer
Original im Schlosse zu Darmstadt, Replik in der Gemälde Galerie zu Dresden

streuungen des höfischen Lebens ließen allerdings im Lauf der Jahre Holbeins Energie und Gewissenhaftigkeit erlahmen, und schon, bevor er 1543 durch die Pest von der Höhe des Lebens fortgerissen wurde, war seine Kraft gebrochen. — Der malerischen Größe Holbeins ebenbürtig, ja überlegen, an Tiefe der Empfindung und Macht der Phantasie Dürer sich nähernd, ist Matthias Grünewald (in Aschaffenburg um 1469 geboren), dessen Ruhm Jahrhunderte lang verklungen war, erst durch die Forschung der jüngsten Zeit in die vorderste Reihe der deutschen Renaissancemeister eingesetzt worden. Wir kennen nicht viel von seiner Hand, aber die Glut des Kolorits, die dämonischen Effekte des Helldunkels, das großartige Erfassen menschlicher Köpfe und Gestalten in diesen wenigen Werken sind mächtig genug, um das rätselhafte Genie des Malers erkennen zu lassen. Neben den kleineren Bildern, den Kreuzigungsszenen in Karlsruhe und Basel, dem Gespräch der Heiligen Mauritius und Erasmus in der Münchener Alten Pinakothek u. a., steht Grünewalds Hauptwerk: der aus mehreren Flügelbildern und einer Predelle bestehende Isenheimer Altar im Museum zu Kolmar, unter dessen Tafeln die erschütternde Kreuzigung, die Innigkeit der Madonna mit dem Kinde und die Märchenmystik der betenden Maria den machtvollsten Zauber ausüben.

Matthias Grünewald: Versuchung des Hl. Antonius
Linker Flügel des Isenheimer Altars. Original im Museum zu Kolmar

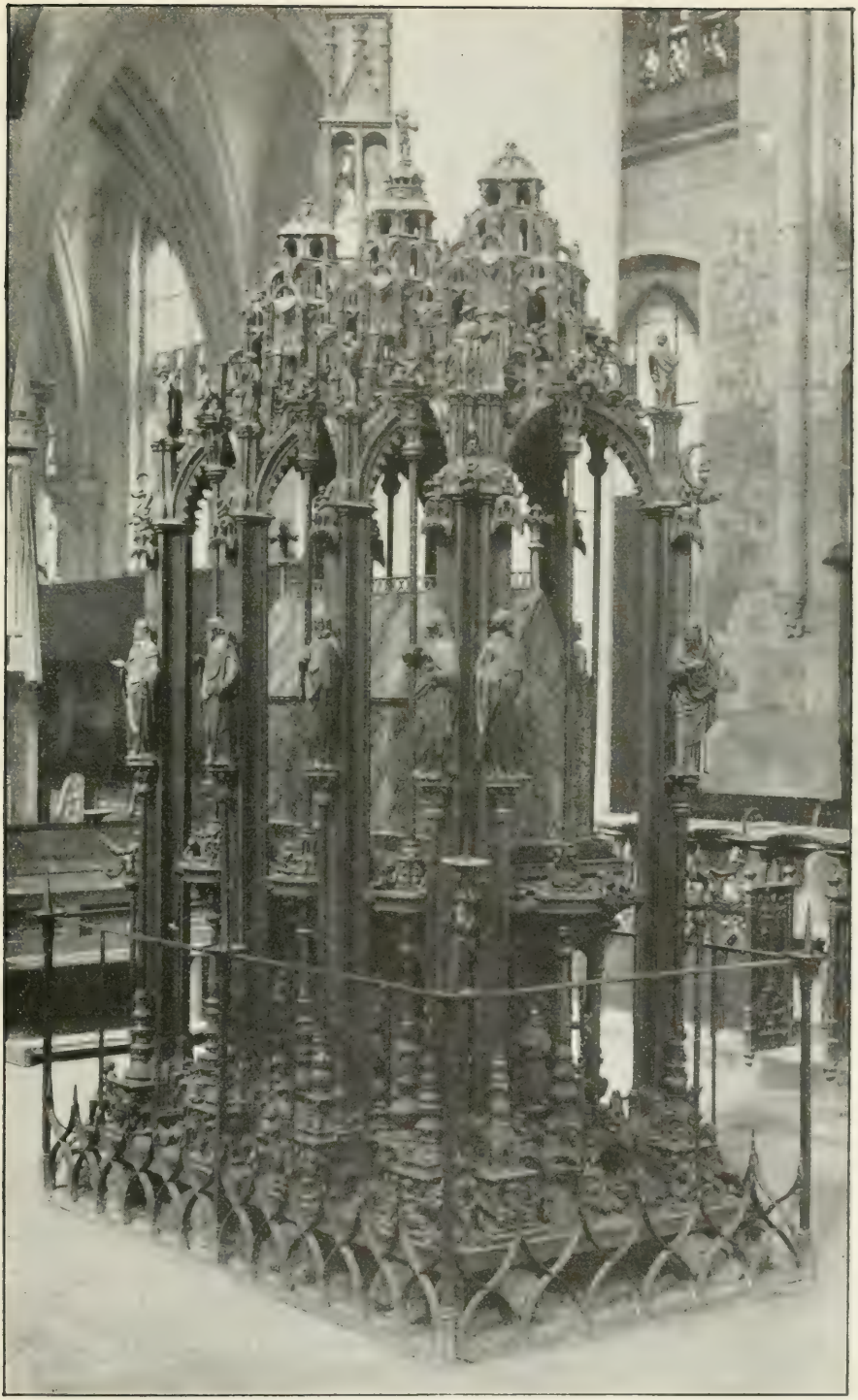


Tilmann Riemenschneider: Mittelstück des Marienaltars
Holzschnitzerei in der St. Jakobskirche zu Rotenburg ob der Tauber

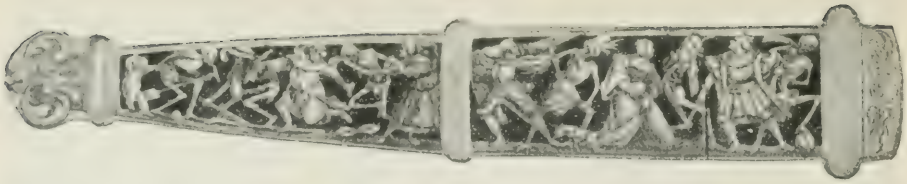
Die deutsche Plastik geleitet die Malerei auf dem Höhenwege, den sie im 16. Jahrhundert zurückgelegt. Als Stein- und Holzbildhauer tritt Tilmann Riemenschneider auf (1468—1531), der aus dem Geiste der früheren Zeit zu reifer und großer Formanschauung emporsteigt. Riemenschneider war in Osterode am Harz geboren, aber die Stätte seines Wirkens war in Würzburg, im fränkischen Lande, wo auch für die Skulptur Nürnberg wieder die bedeutendsten Kräfte hervorbringt. Adam Krafft (gest. 1509), der Altmeister der Nürnberger Bildhauerschule, ist gleichfalls noch von gotischen Kunststimmungen ausgegangen. Eine gotische Pyramide bildet die Grundform seines steinernen Sakramentshauses in der Lorenzkirche, und die Stationen auf dem Wege zum Johannisfriedhof zeigen in Komposition und Grundbehandlung noch den Stil des endenden Mittelalters. Aber auch hier wie in dem Relief des städtischen Wagemeisters (1497), in dem Schreyerschen Grabmalrelief an St. Sebaldus, in der Grablegung der Holzschuherkapelle — durchweg Steinarbeiten — werden schon eine Frische und ein derber Realismus in der Formgebung der menschlichen Gestaltung bemerkbar, die in die neue Zeit weisen. Der jüngere Veit Stoß (gest. 1533) ist ein Meister der Holzbildnerei. Der Zufall will es, daß die Namen dieser beiden Väter der Nürnberger Plastik ohne Zwang als Mottoworte ihrer Kunst aufgefaßt werden können. Denn ist Kraffts Wesen gehaltene, stämmige Ruhe, so sind die Werke des Veit Stoß — Krönung der Maria am Hochaltar der Frauen-

kirche zu Krakau, wo er seit 1477 fast zwanzig Jahre weilte, der Rosenkranz in der Nürnberger Lorenzkirche vom Ende des Jahrhunderts — von der stürmischen Bewegung eines leidenschaftlichen Temperaments beherrscht. Neben dem Stein- und Holzbildner aber steht, den Ruhm der fränkischen Plastik zum Gipfel führend, der Erzgießer Peter Vischer (gest. 1529). Ein Künstler von der Größe Dürers trat hier neben den Maler. Und wie Dürer repräsentiert auch Peter Vischer die Vermischung nordischen Geistes mit dem reiferen Formempfinden der romanischen Renaissance. Auch sein berühmtes Hauptwerk, das Grabmal des Sebaldus in der Kirche des Heiligen zu Nürnberg, ist undenkbar ohne die Nachwirkungen der gotischen Architektur. Sie spricht noch mit bei der Erfindung des kostbaren offenen Gehäuses, das, auf zwölf Schnecken als Untersätzen ruhend, mit acht Pfeilern in die Höhe strebt, wo drei Baldachine, der mittelste gekrönt von einem kleinen Christuskinde mit der Weltkugel, den Abschluß bilden. Im Innern erblickt man den Sarkophag des Heiligen, der, selbst aus älterer Zeit stammend, von einem reliefgeschmückten Sockel getragen wird. Putten und allegorische Figürchen sind am Unterbau, Apostelgestalten an den Pfeilern, Propheten an den Baldachinen angebracht. Eine verschwenderische künstlerische Phantasie hat das ganze Werk über und über mit bildnerischem Schmuck bedacht, doch ein festes Liniengerüst hält diese Fülle so kraftvoll zusammen, daß alles sich zu einer großen, reifen Einheit fügt. Weithin verbreitete sich der Ruf Vischers und seiner Werkstatt, in der seine Söhne dem Vater zur Seite standen. Früh schon hatte er für den Dom zu Magdeburg das Grabdenkmal des Erzbischofs Ernst zu schaffen. In Krakau, wohin Nürnberger Plastik schon durch Veit Stoß

Adam Krafft: Relief von der Kaiserkapelle zu Nürnberg



Peter Vischer: Das Sebaldusgrab
in der Sebaldus-Kirche zu Nürnberg



Hans Holbein d. J.: Dolchscheide mit Totentanz im Museum zu Basel

gekommen war, in Erfurt, in Meißen, in Augsburg sicherte man sich Werke seiner Hand. Und die beiden schönsten Figuren unter den Bronzestatuen, die in der Innsbrucker Stiftskirche stehen und bestimmt waren, ein riesenhaftes, nach dem ursprünglichen Plane niemals vollendetes Denkmal Kaiser Maximilians zu umgeben: die Gestalten des lässig auf sein Schwert gelehnten Ostgotenkönigs Theoderich und des sagenhaften Königs Artus, hat Vischer modelliert und gegossen.

Doch die deutsche Kunst im 16. Jahrhundert erschöpft sich nicht mit den Werken der Baukunst, Malerei und Plastik. Ihr Wesen war es, daß sie das ganze Leben des Volkes, die Handwerkstätigkeit aller Zünfte durchdrang, überall Sinn für gediegene Arbeit, Formgefühl, Schmuck- und Schönheitsfreude verbreitend. Auch für diese Verfeinerung des Kunsthandwerks war Nürnberg führend und maßgebend, und Meister Peter Flötner, der aus der Fremde 1522 an die Pegnitz kam, der Bildhauer, Innenarchitekt, Illustrator, Musterzeichner, Medailleur, war der alle überragende Herold einer Kunst, die alle Zweige des Gewerbes emporhob und adelte.

Albrecht Dürer: Heraldischer Greif aus dem Triumphzug des Kaisers Max

Platz vor der Peterskirche in Rom mit den Kolonnaden von Lorenzo Bernini

VII

Die Barockzeit

Das 16. Jahrhundert war eine Zeit der Reife und Sicherheit gewesen. Ihr folgt eine Epoche, die sich durch das stolze Bewußtsein des Besitzes aller künstlerischen Mittel zu einem Streben nach immer stärkeren und großartigeren Effekten, nach einer gewaltigen Steigerung aller Wirkungen und schließlich zu schwelgerischer Ueppigkeit und Uebertreibung verleiten ließ. Die Macht der Fürsten, die sich immer mehr befestigte, nahm die Kunst in Dienst, um durch repräsentativen Pomp und Glanz zu imponieren und zu blenden. Die katholische Kirche, die sich durch die kräftige Bewegung der Gegenreformation aus den Stürmen der Lutherzeit erholte, suchte das Auge der Gläubigen, die sie festhalten und zurückgewinnen wollte, durch Pracht und Prunk anzuziehen und zu reizen. Alles drängte zu einer Kunstsprache, die um jeden Preis Eindruck machten sollte. Die weise Mäßigung, das harmonische Abwägen, das klare, auf Einheit und Ruhe hinzielende Zusammenfassen der Hochrenaissance konnte man zu solchem Zwecke nicht mehr brauchen. Man suchte augenfälligen Reichtum, Häufung der Schmuckelemente, Ueberraschung. So entwickelte sich der Stil, der von dem französischen Worte baroque (eigentlich = schiefrund, dann = wunderlich,

ungereimt) frühzeitig den erst spöttisch, dann ernsthaft gebrauchten Namen „Barock" erhielt. Schon Michelangelo, dessen titanischer Schöpferdrang bei architektonischen und plastischen Wirkungen im Einfachen nicht mehr Genüge fand, hatte sich der schwellenden, üppigen Formen bedient, die jetzt Allgemeingut werden. Aber während sie bei dem Meister des Moses und der Mediceergräber der Ausdruck eines leidenschaftlichen inneren Lebens waren, werden sie jetzt äußerlicher verwertet, ganz im dekorativen Sinne, ja recht eigentlich als eine prunkvolle Theaterdekoration des Lebens. Und wie die Theaterdekoration ein Zweig der Malerei ist, so wird nun im 17. Jahrhundert die Malerei wahrhaft zur Herrscherin und Führerin aller Künste. Selbst die Architektur, die früher an erster Stelle stand und die Schwesterkünste leitete, ordnet sich malerischen Gesichtspunkten unter. Die Fassaden der Paläste und Kirchen verlieren ihre fest begründete Ruhe und Majestät; ihre Linien werden unruhig und bewegt, die Giebel und Fensterbekrönungen von geschweiften, in schweres Rollwerk auslaufenden oder plötzlich abbrechenden Konturen umschrieben. Man liebt starke Profilierungen, um das Licht durch dunkle Schattenstreifen zu durchbrechen, gedrängte Pilaster, Karyatiden, ausgebaute Balkons, eine gehäufte, oft schwülstige und vorlaute Ornamentik. Auch in der Plastik gerät alles in Bewegung. Die zurückhaltende, gleichsam ehrfurchtsvolle Behandlung der Körperformen, die in der Frührenaissance üblich war, ist längst vergessen. Man sucht Naturwahrheit und täuschende Lebendigkeit der Haltung, des Ausdrucks, der Gesten. Das Malerische wird auch hier Trumpf, und es verbindet sich damit zugleich eine ausgesprochen realistische Tendenz, die unter der Hülle des dekorativen Pomps der ganzen Kunst des 17. Jahrhunderts innewohnt.

Der große Repräsentant des italienischen Barock: Lorenzo Bernini aus Neapel (1598—1680), als Architekt und Bildhauer gleich gefeiert und einflußreich, hat in seinen Werken die Motive des neuen Stils zu typischer Gestaltung gebracht. Das Stadtbild Roms, wo er wirkte, hat durch ihn entscheidende Veränderungen erfahren. Die festliche Heiterkeit seiner Brunnenanlagen auf der Piazza Navona gab diesem Mittelpunkt des römischen Volkslebens sein charakteristisches Antlitz. Und die kühne Architektur der in weitem Bogen ausladenden Kolonnaden, mit denen Bernini den Platz vor der Peterskirche schmückte, verwandelte den Zugang zu diesem Dom der Päpste in einen riesenhaften offenen Saal von überwältigender Wirkung. Auch den Eindruck des Innern der Peterskirche hat Bernini maßgebend beeinflußt: durch das große Tabernakel, das er über dem Altar errichtete, und dessen spiralförmig gewundene Säulen jahrhundertelang in allen Ländern der bewohnten Erde wiederholt und nachgeahmt wurden. Als Plastiker ist Bernini entschiedener Naturalist. Seine Porträtköpfe, seine Gruppe der vor Apollo fliehenden Daphne, die sich vor unseren Augen in einen Lorbeerbaum verwandelt (in der Villa Borghese zu Rom), sein zum Schleuderwurf

ausholender David (ebendort), sein Raub der Proserpina (Villa Ludovisi) haben nichts mehr mit der früheren Art der italienischen Skulptur gemein. Mit einer technischen Geschicklichkeit, deren Raffinement keine Schwierigkeiten kennt, sind hier Körper von verblüffender Naturwahrheit im Augenblick einer schnellen Bewegung erfaßt und wiedergegeben. Diese realistische Beherztheit Berninis und seiner Schule war es, die der klassizistischen Aesthetik um 1800 als wahres Teufelswerk erschien; und sie gerade war es wiederum, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts die jüngeren Bildhauer wieder zu Naturstudium und Bewegung ermutigte. Unter den Architekten, die neben Bernini am Werke waren, dem neuen Geschmack zur Herrschaft zu verhelfen, standen an der Spitze Carlo Maderna (1556 bis 1639), der bedeutendste Architekt der Peterskirche nach Michelangelo, der den Bau nun wirklich zu Ende führte, und Francesco Borromini (1599—1667), der am leidenschaftlichsten und temperamentvollsten den malerischen Tendenzen in der Baukunst huldigte.

Lorenzo Bernini: Apollo und Daphne
Marmorgruppe i. d. Galerie d. Villa Borghese, Rom

Wie in der Bildhauerkunst unter Berninis Führung, so brach sich auch in der Malerei ein früher ungewohnter Naturalismus Bahn. Michelangelo Amerighi, nach seinem Geburtsorte Caravaggio genannt (1569—1609), gab das Zeichen zu der Ausnutzung der unverbrauchten Motive, die sich im Leben des Bürgertums und des niederen Volkes fanden. Seine Falschspieler in der Dresdener Galerie, sein Lautenspieler im Turiner Museum und dessen weibliches Pendant in der Wiener Galerie Liechtenstein sind bezeichnende Werke dieses Kreises. Die Grablegung Christi (Rom, Vatikan) ist der weihevollen Atmosphäre des Kirchlichen völlig entrückt und als ein Schauspiel des italienischen Volkslebens dargestellt. Mit Energie wendet sich Caravaggio von der Stilisierung zur Naturwahrheit, von idealistischer Feierlichkeit zum Alltäglichen, von der Himmelsglorie zu den Nachtseiten des Lebens. Er wandelt auch in seinen malerischen Mitteln auf neuen Bahnen. Die

Guido Reni: Aurora. Fresko im Palazzo Rospiglioſi zu Rom

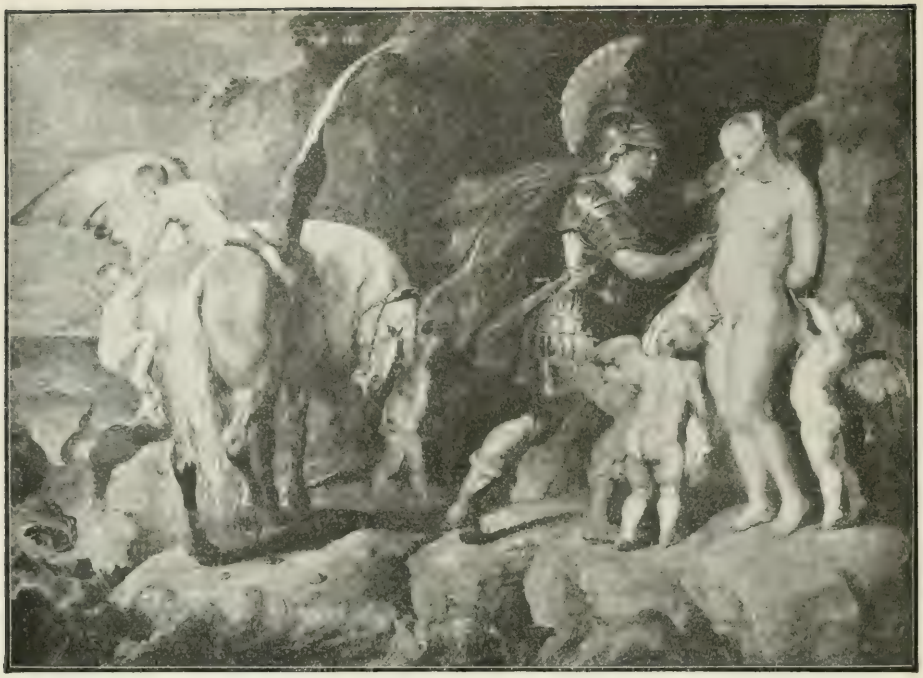
Venezianer ſind ſein Ausgangspunkt, aber mit der rauſchenden Pracht ihrer Farben verbindet er den nie vorher (auch von Correggio nicht) ſo ſyſtematiſch angewandten Wechſel ausdrucksvoller Licht- und Schattenmaſſen. Die „Kellerlukenmalerei" Caravaggios, wie man ſeine Art, in einen finſteren Raum ſcharfe Lichtkegel von oben herabfallen zu laſſen, ſpöttiſch bezeichnete, wird maßgebend für das Helldunkel, das im ganzen 17. Jahrhundert diesſeits und jenſeits der Alpen auf die Tagesordnung kommt und in Rembrandt ſeine großartigſte Ausbildung erfährt. Auch die weniger radikalen italieniſchen Maler der Zeit, die man gern als „Eklektiker" bezeichnet, weil ſie aus emſigem Studium der Cinquecento-Kunſt ihre Lehren von allen Seiten zuſammentragen und ſo in engerer Verbindung mit der älteren Malerei bleiben, machen ein eindringlicheres Naturſtudium zu ihrem Programm. Selbſt Guido Reni (1575—1642), der in ſeinen oft wiederholten Köpfen des ſchmerzensreichen Chriſtus und der trauernden Gottesmutter die Weichheit des Mitempfindens bis zur ſentimentalen Verweichlichung ausbildete und in ſeinem weltberühmt gewordenen, anmutigen Freskobilde der Aurora vor dem Sonnenwagen Apollos und den tanzenden Stundengöttinnen (im Gartenſaal des Palazzo Roſpiglioſi) in die Nähe Raffaels geriet — auch Guido Reni hat in ſeiner Kreuzigung im Vatikan und in der rückſichtsloſen Darſtellung des bethlehemitiſchen Kindermordes ſehr kräftige naturaliſtiſche Tendenzen bewieſen.

Reni war ein Schüler der Akademie von Bologna, das im 17. Jahrhundert bedeutungsvoll vorrückte. Hier wirkte die Künſtlerfamilie der Carracci, die ihren maleriſchen Unterricht auf die Ergebniſſe der venezianiſchen Schule gründete, die aber in ihren großen und bewegten Heiligenbildern doch auch wieder einer erhöhten Naturwahrheit zuſtrebte. Das Haupt dieſer akademiſchen Gruppe von Bologna iſt Lodovico Carracci (1555—1619), neben dem ſeine Neffen Agoſtino (1557—1602) und Annibale (1560—1609) ſtehen (ihr Hauptwerk ſind die Fresken im Palazzo Farneſe zu Rom). Eine ganze Schule tüchtiger und handwerklich gut ausgebildeter Künſtler, zogen ſie hinter

Annibale Carracci: Fresko im Palazzo Farnese, Rom

sich her. Neben Rom und Bologna entwickelte schließlich noch Neapel ein reicheres Kunstleben, wo der zum Italiener gewordene Spanier Ribera wirkte, und wo unter den jüngeren Künstlern Salvator Rosa (1615—1673), als bezaubernde Persönlichkeit, als Dichter, Musiker und Amateurkomödiant in ganz Italien gefeiert, durch seine romantischen Landschaften und durch seine temperamentvollen Schlachtenbilder hervortrat.

So wenig aber die italienische Kunst im 17. Jahrhundert auf ihren großen Einfluß verzichtete, die Führung mußte sie doch an andere Nationen abtreten. Die gewaltige Religionsbewegung des 16. Jahrhunderts, die von den germanischen Völkern ausgegangen war, hatte die Kraft der Nordländer verjüngt und gestählt; mit Frische und Energie bringen sie nun neue Werte auch in die Phantasieschöpfungen. Deutschland selbst freilich, die politische Vormacht des Nordens, geriet mehr und mehr in so wirre und trostlose Zustände, daß die Musen hastig auswanderten. Aber das starke Geschlecht der Niederländer, das sich aus dem Verband des Heiligen Römischen Reiches tatsächlich längst losgelöst hatte, trat in die Lücke. Und mit dem protestantischen Holland geht Flandern, das der alten Kirche treu blieb, Hand in Hand. Hier in Flandern war einst im 15. Jahrhundert der Ruhm der nordischen Kunst durch die Eyck und ihre Schule geboren worden, und wir haben oben gesehen, wieviel Anregung und Auffrischung Italien den flämischen Meistern verdankte. Das 16. Jahrhundert aber hatte den Ruf der italienischen Kunst so felsenfest gegründet und die Maler von Brüssel und Gent so gebieterisch nach dem Süden gezogen, daß von einer weiteren Entwicklung der flandrischen Schule keine Rede war. Erst jetzt, da in Italien die große Ermüdung eintrat, ward der alte Faden wieder aufgenommen und fortgesponnen. Nicht mit denselben Mitteln wie im 15. Jahrhundert, sondern



Peter Paul Rubens: Perseus und Andromeda. Kaiser Friedrich-Museum, Berlin

eben durch eine Vermischung der einheimischen und der fremden Art. Die geographische Lage Flanderns, die dem Lande an der Grenze zwischen der germanischen und der romanischen Rasse seinen Platz anweist, führte schon von selbst dahin, daß der Zusammenhang mit dem Süden nicht aufgehoben wurde. Die Gleichheit des religiösen Bekenntnisses und des kirchlichen Lebens kommt als ein weiteres Verbindungselement hinzu. Der große Rhythmus und die festliche Heiterkeit des italienischen Lebens, die den Holländern stets fremd blieb, stießen bei den Vlamen auf verwandte Seelen, und die herrliche Gestalt des Hauptmeisters dieser neu hervortretenden Künstlergruppe: Peter Paul Rubens (1577—1640), beweist deutlich genug, wie eng die Verbindung sich gestaltete.

Rubens ist noch ganz aus dem Holz der Renaissance geschnitzt, ein Mann der großen Welt, der mit Fürsten und Königen verkehrt, der nicht nur als Maler, sondern als Bürger und Staatsmann eine Rolle spielt, eine glänzende Erscheinung, die selbst wie ein kleiner Souverän in Antwerpen Hof hält, sich einen Palast erbaut, der das Staunen der Zeitgenossen ist, und in seinem pompösen Garten einen Pavillon errichten läßt, um seine Sammlungen antiker Bildwerke aufzustellen. Ein Weitgereister von internationaler Bildung, der aus allen Quellen des Jahrhunderts seine geistige und künstlerische Nahrung zieht, eine Persönlichkeit von bezaubernder Schönheit und Eleganz, von südlichem Lebensdurst und Lebenswillen, ein Mann

Peter Paul Rubens: Löwenjagd. Original in der alten Pinakothek zu München

der Kraft und der kühnen Pläne, noch durchaus von der Art der uomini universali. Seine Kunst bedeutet festlichen Klang und stürmisches Leben, eine mächtige Steigerung der kleinen Welt des Alltags und, ganz im Sinne der Renaissance, eine Verschmelzung sinnlich-frohen Heidentums mit der schwelgerischen Pracht des Jesuitenstils. Ein Rausch von Farben blendet und entzückt das Auge. Starke Helden und üppige weibliche Schönheiten, geschaffen zum unbekümmerten Liebesgenuß und zur Erzeugung eines muskulösen Geschlechts, treten auf und drängen sich über Rubens' riesige Bildflächen. Alles ist reife Fülle, Sommerstimmung, ein Quellen von Kraft und Gesundheit, der jubelnde Uebermut einer unbändigen Genußfreudigkeit, durch den der schwere Klang der Kirchenglocken feierlich hindurchläutet. Eine weltliche Kunst, und eine Kunst der Oeffentlichkeit und Allgemeinheit, die sich an die Menge des Volkes, nicht nur an eine erlesene Schar aristokratischer Kenner wendet, weitab zugleich von der strengen Askese der Spanier wie von der sinnierenden Intimität der Holländer, eine Kunst der großen Geste, der pathetischen Gebärde, der lauten, überzeugenden Rhetorik, wie geschaffen zum Schmuck von Palästen und Kathedralen; eine Malerei, die nur in einem reichen Lande, in einer blühenden Handelsstadt gedeihen konnte, deren kühne Gedanken und Unternehmungen den Weltball umspannten. Antwerpen ist die Stadt des Rubens, wo sein Vater Schöffe war, der zum Protestantismus übertrat und vor der spanischen Gewaltherrschaft nach Köln fliehen mußte. Aber weder in Antwerpen noch in Köln, die sich früher um die Ehre stritten, des Rubens Vaterstadt zu sein, hat seine Wiege gestanden, sondern in dem

kleinen rheinischen Städtchen Siegen, in das der Vater, selbst ein unruhiger Geist und ein Mann der großen Welt, in dem seine adlige Klientin Anna von Sachsen nicht nur den juristischen Sachwalter, sondern auch den Mann schätzte, verschlagen ward. Ein Jahr später freilich übersiedelte die Familie wieder nach Köln, und ein Dezennium darauf (1588) zog nach des Vaters Tode seine tapfere Witwe nach Antwerpen zurück, das nun der Schauplatz von Peter Pauls Leben und Taten wird. Er genießt eine sorgfältige, gelehrte Erziehung und zugleich künstlerischen Unterricht, bei dem vor allem Adam van Noort (1562—1641) sein Lehrer wird. Der Dreiundzwanzigjährige aber unternimmt seine Künstlerbildungsfahrt nach Italien, wo er acht Jahre lang im Dienste des Herzogs Vincenzo Gonzaga von Mantua studiert, arbeitet und auf diplomatische Sendungen auszieht. Er kommt nach Genua, nach Mantua, nach Rom, das ihn besonders fesselt, und er unternimmt sogar als Gesandter seines Herrn eine Reise nach Spanien. Was rings von künstlerischen Großtaten der Vergangenheit zu studieren war, sog er mit gierigem Auge ein. Von Mantegna bis zu Caravaggio und den Caracci haben ihm alle Maler der Renaissance ihre Geheimnisse ins Ohr geflüstert. Und doch blieb er ein Eigener, der mit einer wunderbaren Souveränität die Anregungen aufnahm, ohne sich zu verlieren. Sein Formen- und Farbensinn ist in dieser Frühzeit noch nicht zur vollen Freiheit entwickelt, noch fallen bräunliche Töne, graubräunliche Schatten auf, noch ist in seiner Aktmalerei eine gewisse Zurückhaltung, die noch nichts von den schwellenden Muskeln und der Fleischfreude der späteren Epoche weiß; aber schon kündigt sich in der königlichen Sicherheit der Pinselführung der werdende Meister an. Als ein Künstler von persönlichstem Stil kehrt er 1608 nach Antwerpen zurück. Das Doppelbildnis, das ihn mit seiner ersten Frau Isabella Brandt in der Laube seines Gartens zärtlich vereinigt zeigt, gibt uns eine Vorstellung von der glücklichen, gesicherten Existenz, auf deren Grundlage nun die Werke der Reifezeit erwuchsen.

Die Freude am Porträt hat Rubens niemals verlassen; er bewährt sich darin als ein echter Niederländer, der seine glänzenden malerischen Mittel gern in den Dienst des Menschenstudiums stellt. Immer wieder hat er die, die ihm nahe standen, im Bilde verewigt, seine Gattin, seine Brüder, seine Kinder und vor allem das schöne junge Geschöpf, das er, vier Jahre nach dem Tode Isabellas (1626), als Dreiundfünfzigjähriger in sein Haus führte: Helene Fourment, deren Anmut und Jugend dem Alternden einen neuen Lebens- und Kunstfrühling brachte, wie sie ihm in dem Jahrzehnt ihres Zusammenlebens noch fünf Kinder gebar. Ihre Schönheit zu feiern, ward der Künstler und Gatte nicht müde, und der freie Geist der Zeit legte ihm in der Offenherzigkeit, mit der er die Herrlichkeit ihrer blühenden Gestalt pries, keine Schranken auf. Sie begegnet uns neben Rubens in dem vom Glück verklärten Familienbilde (Paris, Galerie Rothschild), wo sie

einen Knaben am Gängelbande hält, sie tritt als Badende auf, deren wundervolle Glieder ein Pelzmantel schmeichelnd umhüllt, sie sitzt als Heilige Cäcilie mit verklärtem Antlitz am Flügel, während die Klänge der Musik in den koloristischen Akkorden ihres Gewandes aus zartgrünen und orangefarbenen Stoffen gleichsam sichtbar werden; sie erscheint in königlicher Nacktheit als Venus oder Andromeda oder als ein anderes Mitglied des göttlich-mythologischen Hofstaates, den Rubens oft beschworen hat. Die Erzählungen der antiken Dichter werden durch ihn in eine üppige Welt von bacchischem Geist verlegt, in der alles von Sinnenfreude strahlt und strotzt. „In der Heroenzeit, da Götter und Göttinnen liebten, folgte Begierde dem Blick, folgte Genuß der Begier", dies Goethesche Distichon könnte man als Motto über die antiken Szenen des Rubens setzen, in der selbst die Kinder, die mit Nymphen und Satyren umhertollen oder schwere Früchtekränze mit drallen Aermchen tragen und schleppen, von dionysischem Stamme sind. Für die Festsäle stattlicher Patrizierhäuser komponierte Rubens aus ähnlichen Gestalten jene sagenhaften Gruppen, in denen er den Reichtum des Antwerpener Welthandels allegorisch faßte. Die Löwen und Tiger und

Peter Paul Rubens: Helene Fourment, die zweite Gemahlin des Künstlers, mit ihrem Söhnchen
Nach dem Original in der Alten Pinakothek zu München

fremdartigen Tiere, die hier auftreten, hat er mit besonderer Liebe behandelt, und die Jagdszenen, Löwenkämpfe (München, Pinakothek), Pferdestücke haben seine leidenschaftliche Phantasie immer aufs neue beschäftigt. Und die rauschende Fülle der Farben und der Körper, die erregten Gebärden und Empfindungen, die hier ihren Niederschlag fanden, beherrschen nicht minder seine großen religiösen Gemälde: die Aufrichtung des Kreuzes und die Kreuzabnahme (beide im Dom zu Antwerpen), der Flügelaltar mit dem ungläubigen Thomas (im Museum ebendort), seine prunkvollen Darstellungen der Anbetung der Könige, der Kreuzigung Petri (für die Peterskirche zu Köln) oder des Ildefonso-Altars in Wien, wo die Madonna vor dem Heiligen, der sie verteidigte, aus lichten Höhen herniedersteigt, um ihm ein prächtiges Meßgewand aus himmlischem Stoffe zu überreichen. Mit unvergleichlicher Fruchtbarkeit hat Rubens Bild auf Bild geschaffen, in der späteren Zeit freilich dabei immer mehr die Unterstützung seiner Schüler und Gehilfen benutzt, doch niemals ohne vor dem Abschluß selbst die letzte Hand an die umfangreichen Gemälde zu legen. Nur mit solcher Hilfe konnte es ihm gelingen, in kurzer Frist einen Riesenauftrag auszuführen, wie den der Königin von Frankreich, Maria von Medici, die für ihren Pariser Palast ihr eigenes und ihres verstorbenen Gatten, König Heinrichs IV., Leben in einer langen Reihe pomphafter allegorisch-poetischer Schilderungen dargestellt sehen wollte (heute im Louvre). Oder jene andere Aufgabe, die neue Jesuitenkirche Antwerpens mit einer stattlichen Anzahl von Gemälden zu schmücken, die später fast alle von einer Feuersbrunst zerstört wurden. Selbst seine Landschaften geben Zeugnis von der heroischen Leidenschaftlichkeit seines Temperaments, wenn Rubens phantastische Szenerien vor unseren Augen sich öffnen läßt, auf denen Schlösser und Burgen romantische Felsenklippen krönen, während durch finstere Wolkengebilde ein breiter Lichtstrom von oben herabdringt. Es gibt keine Schwierigkeit für ihn, im Porträt, das eine intimere Betrachtung erfordert, die Farben sorgfältig miteinander zu verbinden, im großen Wandgemälde breite, auf Fern- und Massenwirkungen berechnete Striche, in schnell erfaßten Abbildern des Lebens einen frischen, fast impressionistischen Vortrag anzuwenden. Für seine fabelhafte Beherrschung des menschlichen Körpers und seiner Bewegungen geben die stürmischen Bilder vom Engelsturz und von den Schrecken des jüngsten Gerichts den besten Beweis.

Die ganze Welt seiner Zeitgenossen umfaßt diese strahlende Kunst mit gleicher Kraft und selbstverständlicher Leichtigkeit des Schaffens. Wie wenig jedoch die Auffassung berechtigt ist, die einen großen Teil seines Lebenswerkes gern der Arbeit seiner Schüler zuschreiben wollte, ergibt sich daraus, daß kein einziger unter ihnen nach dem Tode des Meisters so weiter zu schaffen vermochte, daß man seine Werke mit denen Rubens' selbst verwechseln könnte. Nur ein einziger aus dem Kreise seiner Gehilfen wuchs zu selbständigem

Ruhm auf: Anthonys van Dyck (1599—1641). Er ist ein Fortsetzer und Ergänzer seines Meisters, in dessen Werkstatt er früh eintrat, und von dessen Art und Auffassung er sich entscheidende Züge aneignete. Aber er steht neben der blendenden Kraftnatur des Rubens als ein feiner und zarter organisiertes Wesen von mehr aristokratischer Struktur. Wohl stehen van Dycks religiöse Szenen, wie die Verspottung Christi und die Ausgießung des Heiligen Geistes (im Berliner Museum) und namentlich seine vielfach wiederholte Darstellung der Grablegung, Rubens nahe. Aber sie haben eine mehr gedämpfte Farbensprache, einen blasseren Ton im Fleisch und eine weichere, zu träumerischen Linien neigende Art der Komposition. Rubens ist gewiß niemals plebejisch, aber derb und fest zupackend; van Dyck ist immer sanft und elegant. So ist er auch von Hause aus zum Porträtisten der vornehmen Gesellschaft geschaffen, ein Amt, in dem er ein Ergänzer seines Meisters wurde, weil die Natur ihn mehr zum objektiven Erfassen und Wiedergeben des Gesehenen befähigte als zur selbstherrlich-phantastischen Umdichtung der äußeren und inneren Welt. Den Maßstab Rubens' darf man auf den jüngeren Künstler nicht anwenden, dessen Genie sich in engeren Grenzen bewegte. Aber mit dieser Beschränkung ist er unvergleichlich. Seine Porträte leisten, zumal in der ersten Epoche, das äußerste an objektiver Darstellung der großen Herren und Frauen, die ihm saßen. Die Künstler und Bürgerlichen, die er damals malte, dann die herrlichen Bildnisse aus der Zeit seiner italienischen Studienfahrt, namentlich von seinem

Anton van Dyck: Die Beweinung Christi
Original im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

Aufenthalt in Genua, stellen eine Sammlung wunderbar erfaßter und mit glänzender Technik bewältigter Köpfe dar. Was er bei Rubens gelernt hatte, verbindet sich hier mit dem Ertrag seiner italienischen Studien, die ihn namentlich in begeisterter Verehrung zu Tizian führten. Ein leuchtender Glanz der Farben und ein breiter Vortrag zeichnen diese Werke aus, mit denen die Bildnisse der späteren Zeit, da van Dyck (1632) nach London übersiedelte und zum Hofmaler des unglücklichen Königs Karl I. wurde, keinen Vergleich aushalten. Wie Holbein im 16. Jahrhundert, so hat van Dyck im 17. die Kunst des Britenlandes beherrscht, und er hat mit den zahllosen Bildnissen des Königs selbst, seiner Kinder, der Kavaliere und Frauen des englischen Hofstaates auch auf das folgende Jahrhundert noch maßgebenden Einfluß ausgeübt. Die großen Porträtisten der Rokokozeit sind undenkbar ohne die Vorarbeit van Dycks. Und sein Porträtarrangement, das bei ihm selbst schon formelhaft zu werden begann: der Dargestellte steht meist in einem Saal mit offenem Ausblick oder auf einer Terrasse, während der Hintergrund so geteilt ist, daß ihn zur Hälfte ein schwer drapierter Vorhang ausfüllt, während auf der andern Seite das Auge in die freie Landschaft schweift — dies Arrangement hat bis an die Schwelle unserer Zeit gewirkt, hat namentlich die offizielle und höfische Porträtkunst beeinflußt, ja es ist sogar noch in den Verirrungen der Photographen erkennbar, die ihre Leute mit pompösen Versatzstücken und Prospekten umgaben, bis die Reform des Lichtbildes diesem Unfug ein Ende machte. Die aristokratische Vornehmheit und Eleganz ist in den englischen Bildern van Dycks oft einer äußerlichen und nichtssagenden Zierlichkeit gewichen. Die Fülle der Aufträge verführte ihn zur Schablone, und von der prachtvollen Individualisierung jener ersten Periode ist nun kaum mehr die Rede. Trotzdem wäre es gefährlich, die großen Qualitäten der van Dyckschen Porträtmalerei auch in der späteren Epoche zu unterschätzen. Er steht auch in diesem letzten Jahrzehnt seines früh verrauschten Lebens vor uns als der erste Repräsentant jener großen Porträtistengilde, deren Vertreter der herrschenden Gesellschaft eines ganzen Jahrhunderts ihr Denkmal setzten und, über das Künstlerische hinausgehend, zum Brennspiegel einer ganzen Kultur wurden.

Doch van Dyck ist nicht der einzige flämische Maler von Bedeutung, bei dem wir einen Abglanz des Rubensschen Lichtes sehen. Wie Rubens zum Mittelpunkt des ganzen Antwerpener Kunstbetriebes ward, wie er eine ganze Schule von Kupferstechern heranbildete, die seine Gemälde unter seiner Aufsicht reproduzierten, so weist der größte flandrische Tiermaler: Franz Snyders (1579—1657), den deutlichen Einfluß des Meisters auf, der ihn zu seinen dramatisch belebten Jagdszenen anfeuerte; so zeigt Jacob Jordaens (1593—1678), wie Rubens ein Schüler des Adam van Noort, in Porträten und kirchlichen Bildern, in Mythologien und Allegorien und namentlich in seinen üppigen Gruppen schmausender und zechender

Personen, wie sich Rubenssche Kraft in volkstümlich-plebejische Derbheit wandeln konnte. Bei Jordaens sind wir wieder auf echt niederländischem Boden, dessen Gestalten nur wenig mehr von dem Glanz und dem Adel Rubens' und van Dycks empfangen haben. Der angeborene Hang des germanischen Volksstamms zu realistischen Darstellungen bricht auch unter der Herrschaft der beiden Gewaltigen, die den großen Stil und die idealisierende Steigerung der Italiener in ihrem Vaterlande einbürgerten, wieder durch. Nur die farbige Schulung, welche die flämische Malerei durch diesen Import durchgemacht hat, bleibt ihr auch dann erhalten, wenn sie nun ganz ins Volksleben herabsteigt und, in den Werken Adriaen Brouwers (ca. 1605 bis 1638) und David Teniers' d. J. (1610—1690), ebenso wie die gleichzeitigen Holländer das Land und das Treiben der Bauern schildert. Brouwer und Teniers sind die Meister der Wirtshausszenen und Dorffeste, der Tanzböden und dörflichen Gelage, der Raufereien und der Kartenspiele. Mit unerschrockenem Realismus malen sie die tölpelhaften Leute vom Lande, an denen sich ihr städtisches Auge belustigt, ihre plumpen Gesichter und Gebärden, ihre groben Züge und Kleider, ihre ungebändigte Trinklust und ihre niedere Minne. Der Humor dieser Szenen wächst gelegentlich in die Karikatur hinein, besonders bei Brouwer, der in Haarlem ein Schüler des Frans Hals war und wie sein Meister als liederlicher, trinkfroher Kumpan durch die beglaubigte und unbeglaubigte Erzählung der Kunstgeschichte geht. Von einem lebhaften und reichen Kolorit seiner Frühzeit können wir bei ihm deutlich einen Uebergang zu einer Tonmalerei ver-

Anton van Dyck: König Karl I. von England
Das Original befindet sich im Museum des Louvre zu Paris

Adriaen Brouwer: Soldaten beim Würfelspiel. Alte Pinakothek, München

folgen, die auf Haarlem und Hals zurückweist, zu hellbraunen Untermalungen, aus denen sich die Gestalten, breit und sicher hingesetzt, im Helldunkel herausheben, in prachtvoll vertriebenem und verschmolzenem Kolorit. Teniers' Farbensprache ist zarter und heller. Seine Bauernstücke wie seine zahlreichen Malereien aus anderen Gebieten, in denen er Kaufleute und Köche, Gelehrte und wundersame Heilige inmitten von Töpfen, Retorten, Hauskram aller Art und spukhaft phantastischem Zauber zeigt, vor allem aber die feinen Landschaften, in denen er seinem sonst wenig bekannten gleichnamigen Vater David Teniers d. Ä. folgt, sind charakterisiert durch einen behutsam aufgetragenen silberigen, hellen Ton und eine lichte Farbenskala. Wie Rubens in Antwerpen, hat Teniers von Brüssel aus die Kunst seines Vaterlandes zu Beginn der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts beherrscht. Aber er erlebte schon den Niedergang der flämischen Malerei, deren Kraft enger begrenzt und früher erschöpft war als die der stammverwandten Holländer.

Die große Scheidung, die sich durch die religiöse Bewegung des 16. Jahrhunderts in Europa vollzog und die germanischen Völker des Nordens von den germanischen des Südens durch eine scharfe Grenzlinie trennte, hat in der Kunst durch den Gegensatz der holländischen Kunst zu der flämischen ihren klassischen Ausdruck erfahren. In den flandrischen Niederlanden bemerkten wir allenthalben die enge Verbindung mit Italien. In Holland aber vollzieht sich nun die entscheidende Wendung von der Kunst der Renaissance zu der der modernen Zeit. Das protestantische und calvinistische

David Teniers: Versuchung des Heiligen Antonius. Gemäldegalerie zu Dresden

Bekenntnis der Bewohner bewirkt, daß an Stelle der pompösen Kirchen- und Heiligenmalerei des flämischen Südens hier ein inniges Durchdringen und Verarbeiten der Stoffe tritt, welche die Patriarchenhistorie des Alten Testaments und die Passionsgeschichte Christi darbieten. Und wie in der religiösen Malerei, so ist im ganzen Umkreise der holländischen Kunst nun alles auf das Intime gestellt. Das Porträt rückt an die erste Stelle auf. Die Landschaft, nicht nach großartigen italienisierenden Gesetzen entwickelt, sondern der bescheidenen und schlichten Schönheit des Landes folgend, ringt sich zum ersten Male zu voller Geltung durch. Schilderungen der Häuslichkeit bei hoch und niedrig, des Familienlebens und des Treibens der Bauern werden beliebt. Und die malerische Technik, die unter Rubens gelernt hatte, Fanfaren und Posaunen erklingen zu lassen, bewegt sich gleichsam auf den Bahnen der Kammermusik. Nicht die rauschenden Klänge eines stolzen Kolorismus herrschen, sondern die Wunder des Lichts, das in das Halbdunkel behäbiger holländischer Stuben fällt und hier mit dem Schatten den Kampf aufnimmt. Keine äußerliche und großartige Repräsentationskunst schreitet vor uns daher, sondern eine Hauskunst, die sich mehr an den einzelnen als an die Menge wendet. Ein tapferes, überzeugungstreues Geschlecht, das sich in schweren Kämpfen mit den spanischen Machthabern seine Freiheit errungen, zugleich einen Platz im Welthandel erobert hatte und so zu solidem Wohlstand aufgestiegen war, will seine sauberen Häuser zieren, seine wissenschaftliche, gewerbliche und soziale Tätigkeit feiern, das Antlitz seiner Angehörigen den Nachfahren er-

Frans Hals: Die Vorsteherinnen des Altweiberhospitals. Museum zu Haarlem

halten. Eine ganze Reihe von Einzelstädten: Amsterdam und Leyden, Delft und Haarlem und Utrecht entwickeln blühende Lokalschulen, die im Wettbewerb um die höchste Geltung ringen, und unter denen zuerst Haarlem und Leyden, später Amsterdam an die erste Stelle rücken. Das Bildnis wird die rechte Domäne der holländischen Malerei. Schon am Ende des 16. Jahrhunderts haben es die Künstler im Porträt sehr weit gebracht, indem eine anfänglich etwas trockene und harte Manier bald überwunden wird. Und neben das Einzelbild tritt bald das Gruppenporträt: die Mitglieder der Schützengesellschaften, die etwa unsern Kriegervereinen gleichstehen, lassen sich bei ihren jährlichen Festen und Banketten malen, um mit diesen großen Tafeln ihre Gildenhäuser (Doelen, daher die Bilder Doelenstücke genannt) zu zieren, die Vorstände der Zünfte und Korporationen, der Wohltätigkeitsstiftungen und Spitäler (Regenten, wonach die Gemälde wiederum als Regentenstücke bezeichnet werden) gruppieren sich würdig um ihre Amtstische, von ihren Dienern geleitet, die Familien treten auf, die Ehepaare mit ihrer stattlichen Kinderschar, denen sich Knechte und Mägde zugesellen, die wissenschaftlichen Vereinigungen, namentlich die Mitglieder der medizinischen Fakultät zu Amsterdam, sammeln sich um ihre Lehrer, die an der Leiche anatomische Vorlesungen halten. Ein bürgerliches Volk will sich in dem Spiegel der Kunst erblicken — die erste bürgerliche Gesellschaft, die in der Kunstgeschichte eine Rolle spielt und, die aristokratischen Jahrhunderte der Renaissance ablösend, auch darin die moderne Zeit eröffnet.

Frans Hals: Der Narr. Original im Rijks-Museum zu Amsterdam

Auch der große Meister, der an der Spitze dieser glorreichsten Epoche der holländischen Kunst steht: Frans Hals (um 1580—1666), ist vor allem Porträtmaler. Der fröhliche Künstler, der das Leben gern in vollen Zügen schlürfte und diese Leidenschaft mit einem Ende in Armut und Schulden büßte, ist der Gegenwart vor allem bekannt als der Schilderer lustiger Zechbrüder und Kumpane, saftiger Kneipen- und Gesangsszenen, derber Volksgestalten und draller, leichtlebiger Frauen, die er in einer souveränen Technik mit breiten Pinselhieben in einer von fern den modernen Impressionismus einläutenden Sprache auf die Leinwand warf. Wichtiger aber sind seine Bildnisse, in denen er mit einer wunderbaren Kraft des charakteristischen Er-

Pieter Lastman: David im Tempel. Gemälde-Galerie zu Braunschweig

fassens die Köpfe seiner Zeitgenossen, die stolzen und selbstbewußten Gestalten der Schützenbrüder, die Patriziergruppen der Gilden- und Stiftsvorstände malte. Das Rathaus in Haarlem enthält die königliche Reihe dieser Gruppenbilder, die in den betagten Bürgerfrauen vom Vorstand des Altweiberhauses enden und zugleich ihren künstlerischen Höhepunkt finden. Nicht nur durch jene breite Vortragsart steht Frans Hals unserer Zeit nahe, sondern noch mehr durch die Wahl seiner entscheidenden Farben. So gern auch er der Freude am Helldunkel folgte, namentlich in der späteren Zeit, da des jungen Rembrandt Kunst auf ihn zurückwirkte, so ist er doch in den Werken seiner Hauptepoche am liebsten einer kühlen Tonskala gefolgt, in der die Farben Grau, Blau und Gelb die Hauptrolle agieren. Er grüßt mit diesen für seine Zeit ungewöhnlichen Farbenakkorden, mit dem neutralen Graubraun des Hintergrundes, mit den farbig durchleuchteten Schatten, mit der Lebendigkeit und Bewegtheit seiner Gestalten, die sich aus der Atmosphäre der umgebenden Luftschicht greifbar herausheben, von fern die Gemälde des Velazquez und weiterhin die ersten Bilder der modernen französischen Impressionisten.

Der Farbenanschauung und Vortragstechnik unserer Zeit steht unter den nordischen Malern des 17. Jahrhunderts niemand so nahe wie Frans Hals. Auch Rembrandt nicht, dessen Ruhm den des Meisters von Haarlem weit überstrahlt. Und doch ist uns Rembrandt vor allem der Repräsentant der holländischen Kunst jener Epoche, und er ist uns viel mehr als das: er

steht vor uns als die gewaltigste künstlerische Persönlichkeit, welche die germanische Rasse und der protestantische Geist jemals hervorgebracht haben, als eine Summe gleichsam alles dessen, was wir überhaupt von der Kunst erwarten, als ein Schöpfer, in dessen Werken die tiefe Sehnsucht Gestalt gewinnt, mit den höchsten und feinsten Mitteln des rein malerischen Ausdrucks die umgebende Welt zu deuten und zugleich die heimlichsten Schwingungen unserer Seele auszudrücken, die Fülle der tausendfältigen Empfindungen sichtbar zu machen, die unser Ich beim Zusammenstoß mit der Welt in sich spürt, das Malerische der Farbenkunst zusammenfallen zu lassen mit den Offenbarungen des innersten Gefühls. Wenn wir Rembrandts Helldunkelbilder sehen, so wissen wir wohl, daß er hier ein technisches Kunstmittel zur höchsten Ausdrucksfähigkeit brachte, um das sich sein ganzes Jahrhundert mühte, daß die Kontraste von Licht- und Schattenmassen für ihn der Ausgangspunkt waren; aber diese Gemälde wachsen über solche technischen Qualitäten weit hinaus und scheinen uns fast wie Symbole für den Kampf zwischen den Urgewalten des Lichts und der Finsternis, die unser Leben beherrschen, zwischen unsern tierischen Instinkten und dem göttlichen Licht, das in dies Triebleben aus einer unbegriffenen Sphäre hineinfällt. Rembrandt Harmensz van Rijn, der 1606 als ein Müllerssohn in Leyden geboren war, und der schon von seinem ersten Lehrer Pieter Lastman in Amsterdam, einem Schüler Caravaggios, das Rezept der Schatten- und Lichtmalerei übernommen hatte, wie seine frühesten bekannten Gemälde vom Jahre 1627 (Paulus im Gefängnis, im Stuttgarter Museum) beweisen, trat, als er 1631 zu dauerndem Aufenthalt

Rembrandt Harmensz van Rijn. Selbstporträt
Das Original befindet sich im Museum zu Haag (Mauritshuis)

Rembrandt Harmensz van Rijn: Der Segen Jakobs. Gemälde-Galerie zu Kassel

nach Amsterdam übersiedelte, zunächst hauptsächlich als ein Porträtmaler auf, der den alteingesessenen Beherrschern dieses Faches in der Hauptstadt, vor allem dem tüchtigen Thomas de Keijser (1596—1667), bald energische Konkurrenz machte. Sein erstes Hauptbild: die Anatomie des Doktor Tulp (1631), zeigte, wie er seine Vorgänger zu übertrumpfen wußte, indem er an Stelle der steifen Reihenbilder der früheren Zeit einen lebhaft bewegten Vorgang setzte, bei dem sich die gespannt aufmerkenden Schüler um ihren medizinischen Lehrer in einer kunstvoll aufgebauten Gruppe sammeln. Der junge Meister steigt rasch zu hohem Kunst- und Lebensglück auf, nachdem er die Hand einer reizenden Patriziertochter, der holden Saskia von Uylenborg gewinnt, deren Schönheit im Bilde zu feiern er nicht müde wird. Da reißt ihn, im Jahre 1642, ein doppelter Schicksalsschlag von der Höhe herab. Die Gattin raubt ihm der Tod, nachdem sie ihm in dem blassen Knaben Titus einen Sohn geschenkt, und das Werk, in dem er sein höchstes Können niederlegte: die „Nachtwache", wird von seinen Landsleuten verkannt und abgelehnt. Rembrandt hatte in diesem Gemälde, dessen Thema der Auszug der Cloveniers-Doelen war, und dessen weltbekannter Name dadurch entstanden ist, daß

Die Landſchaft mit den drei Bäumen

Radierung von Harmensz Rembrandt van Rijn

Rembrandt Harmensz van Rijn: Anatomie. Galerie im Haag (Mauritshuis)

das Werk verschollen war und bei seiner Wiederauffindung das Motiv nicht erkannt wurde, — er hatte hier die landläufige Schablone der Schützenbilder ebenso zu erlösen und in eine freie Kunstsprache zu übertragen gesucht, wie er es vorher in seiner Anatomie gehalten hatte. Aus einem alltäglichen Auftritt machte er ein Lichtwunder, indem er die Gestalten aus einem dunklen Torweg ins helle Licht des Tages treten ließ und die ganze vielköpfige Schar in bewegte Gruppen auflöste, die sich aus der Helle immer mehr ins Dunkle zurückziehen. Dies zu begreifen, war seine Zeit nicht reif, und statt der königlichen Ehren, die das Bild verdiente, und die ihm nach Jahrhunderten zuteil wurden, da ihm die Holländer im Amsterdamer Reichsmuseum seinen Platz in einem eigens angebauten Ehrensaal anwiesen, gab es Tadel und Widerwärtigkeiten.

Nun zieht sich der Meister immer mehr auf sich selbst zurück, und es entsteht die große Reihe seiner wunderbaren Darstellungen aus dem Alten Testament, in denen er die Gestalten und Interieurs, die er im Amsterdamer Judenviertel fand, zu unvergleichlichen bürgerlich-religiösen Dichtungen emporhob. Die Farben, bisher vom Licht fast aufgesogen, beginnen in üppiger, schwelgerischer Schönheit zu leuchten und zu glühen. Zugleich tritt die Landschaft bestimmend in seine Arbeit ein, und Rembrandt entdeckt den Zauber der Einfachheit in der holländischen Ebene. Was er mit dem Pinsel malt, begleitet seine Radiernadel, die er früh schon üben gelernt

hatte, und die in Bildnissen und Studien, in landschaftlichen Szenerien und in religiösen Darstellungen (unter ihnen am berühmtesten das Hundertguldenblatt, die Heilung der Kranken durch Christus) alle malerischen Zauber entfaltet, welche die Malerradierung seitdem dem älteren, härteren Kupferstich überlegen gemacht haben. Aber die Zeit seiner äußeren Erfolge war vorüber, und immer tiefer geriet der sorglos arbeitende Mann, der sein Haus in der Joedenbreestraat zu einem kleinen Museum voll seltener Gemälde und kostbarer Geräte umgestaltet hatte, um sich an der Schönheit alter Kunst, an den Farben fremder Stoffe, an dem Lichtgefunkel blitzender Waffen und Geschmeide zu erfreuen, in finanzielle Bedrängnis. Das Jahr 1655 brachte die Katastrophe: den Bankerott, aus dessen Trümmern ihn nur die Energie seiner zweiten Lebensgefährtin Hendrikje Stoffels und seines Sohnes rettete. Doch die Tücke des Lebens kann seine Kunst nicht brechen. In eben jenem Jahre des Zusammenbruchs malte er, ganz von der Freude und der Gier zur Farbe erfüllt, ein Bild von so origineller und stürmischer Kraft wie den geschlachteten Ochsen des Louvre, malte er, unberührt von der Bosheit der Welt, den Segen Jakobs der Kasseler Galerie, dies hohe Lied der Menschengüte und zartesten Verwandtenliebe. Nur einmal noch erhält er einen größeren Auftrag, den ihm einer seiner jüngeren Freunde verschafft: die Vorsteher der Amsterdamer Tuchmacherzunft zu malen. Es sind die „Staalmeesters" (1661), bei denen er nun kein eigenwilliges Arrangement versuchte, die er aber durch die ungebrochene Reife und Hoheit seiner Malerei adelte. Die Bilder der folgenden Jahre zeigen am stärksten den Reflex der Schicksale, die Rembrandt erlebt hatte: die Farbe wird trüber und düsterer, der Jubel seines glühenden Rot- und seines schimmernden Goldtones ist verhallt. Bis dann in den allerletzten Jahren vor seinem Tode (1669) noch einmal die ganze Kraft und Herrlichkeit seines Kolorismus aufleuchtet, wie in den Bildern, auf denen der junge David dem düstern Saul zur Harfe spielt (Haag, Mauritshuis) oder der verlorene Sohn schluchzend seinem Vater zu Füßen stürzt (St. Petersburg, Eremitage), als wolle der Meister selbst sein Heimkehren zum Weltvater nach trauervoller Erdenlaufbahn symbolisieren. Die Tragödie seines Lebens hat Rembrandt selbst am erschütterndsten illustriert durch die lange Reihe seiner Selbstporträts, die ihn erst als schmucken bartlosen Jüngling in Leyden zeigen, ihn dann als den glücklichen Freier und Gatten der Saskia vorführen, der sich mit Federbarett und gesticktem Wams, mit ritterlichem Rüstungsschmuck und Kavaliersdegen herausputzt und die Barttracht, fast stutzerhaft, von Jahr zu Jahr ändert, die uns weiter den ernsten Mann aus der Zeit der Enttäuschung kennen lehren und schließlich den früh gealterten Greis spiegeln, in dessen Zügen sich Weltverachtung und tiefste Resignation, Menschenhaß und ungebeugter innerer Stolz erschütternd eingeprägt haben. Bis in die letzten Jahre, die der einst Verschwenderische in bitterster Not

Rembrandt Harmensz van Rijn: Die Nachtwache. Nach dem im Rijksmuseum zu Amsterdam befindlichen Originale

dahinlebte, steigert sich die Kraft und Gewalt seiner Malerei, seine Pinselführung wird immer unbekümmerter und kühner. Immer mehr schwindet das Detail. Alles strebt einem großen, das Thema in seinen letzten Tiefen erschöpfenden Ausdruck zu. Immer klarer erkennen wir, daß hier nicht nur einer der größten Maler, sondern zugleich einer der größten Menschenkenner und Psychologen, einer der schärfsten Denker vor uns steht. Unbegreiflich will es uns heute scheinen, daß Rembrandts Ruhm in dem Jahrhundert nach seinem Tode verblassen konnte. Die zierlichen und geleckten Modemaler des 18. Jahrhunderts verdrängten ihn fast völlig, und nur fürstliche Kenner und Mäcene, wie die Kurfürsten von Sachsen und Hessen und die Kaiserin Katharina von Rußland, wußten den Wert seiner Werke zu schätzen, wodurch die Galerien von Dresden, Kassel und Petersburg neben den holländischen Museen zu den wichtigsten Stapelplätzen Rembrandtscher Gemälde wurden. Noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts, da die italienische Hochrenaissance als die unerreichte Epoche der Kunst galt, mußte Rembrandt hinter Raffael zurückstehen, und dem französischen Romantiker Delacroix erschien es noch fast als ein Sakrileg, die Behauptung auszusprechen, man werde einst Rembrandt über den Maler von Urbino stellen. Die jüngste Zeit hat ihm recht gegeben, und wir Heutigen sehen das Letzte und Höchste, was uns die Malerei zu geben vermag, in Rembrandts Schöpfungen niedergelegt.

Die Spuren der beiden Großmeister finden wir allenthalben in den Werken der holländischen Maler des 17. Jahrhunderts. Aber der Reichtum an Talenten, die sich damals in den Städten der protestantischen Niederlande drängten, ist so groß, daß sich der Gesamtkreis ihres Schaffens über den Einfluß von Hals und Rembrandt weit hinaus erstreckt. Wohl herrscht ein klar erkennbarer Zusammenhang über allem, was damals in Haarlem und Delft und Amsterdam und Leyden gemalt wurde. Es ist ein großartiges Planetensystem, in dessen Getriebe wir blicken, und als dessen Sonne Rembrandt über die Menge hinleuchtet. Dennoch gewinnt eine bedeutende Zahl der kleineren Sterne, die auf engeren Bahnen um ihn kreisen, ihr Licht aus eigener Kraft. In Amsterdam war der Einfluß Rembrandts naturgemäß am stärksten. Eine ganze Schar von jungen Künstlern folgt in der Technik wie in der Wahl der Gegenstände und der Art der Auffassung dem Meister. So Ferdinand Bol (1616—1680), dem sogar eine Zeitlang von der jüngsten spekulativen Kunstgeschichte die übermäßige Ehre erwiesen wurde, daß man ihn für den Schöpfer der Bilder Rembrandts selbst hielt. So Nikolas Maes (1632—1693), wie Bol aus dem malerischen südholländischen Städtchen Dordrecht stammend, der in seinen schlichten Gruppen und Figuren, die meist aus dem schummerigen Helldunkel eines engen Raumes auftauchen, Rembrandt besonders nahe kam. So Gabriel Metsu (1630—1667) und viele andere, bei denen uns bald der Farbenakkord Rot-gelb, bald ein Porträt-

Jan van der Meer van Delft: Anſicht von Delft. Haag (Mauritshuis)

arrangement, bald der Goldton des Lichts und die ſamtne Weichheit des Schattens an den Meiſter aller Meiſter erinnern. Schon in ſeiner Frühzeit in Leyden, noch vor der Ueberſiedlung nach Amſterdam, fand Rembrandt in Gerard Dou (1613—1675) einen Schüler, der jedoch in der Feinmalerei befangen blieb, aus der ſich ſein Lehrer raſch befreite. Auch auf die Delfter Schule hinüber erſtreckte ſich der Einfluß des großen Müllerſohnes. Und Jan van der Meer van Delft (1632—1675) hätte ſeine wunderbaren Gruppen von jungen Damen und Kavalieren, die plaudernd, flirtend oder bei einem Glaſe Wein in ſchmucken Stuben beiſammenſitzen, ſeine zarten, vornehmen Frauen, die wir im eleganten Negligé belauſchen, nicht mit den zarten Zaubern ſeines Lichts verklären können, wenn nicht dies große Vorbild vor ſeinen Augen geſtanden hätte. Auch van der Meer (oder Vermeer, wie er oft genannt wird) war einſt halb vergeſſen, bis im 19. Jahrhundert der franzöſiſche Schriftſteller Burger-Thoré ihn aufs neue ans Licht zog. Dann ſchnellte er raſch zur höchſten Sproſſe der Wertſchätzung und bald auch zu märchenhaften Preiſen empor, namentlich da es heute nur wenig über dreißig wahrhaft beglaubigte Werke Jans gibt, von denen kaum mehr eins außerhalb der Muſeen auf dem Kunſtmarkt gefunden wird. So weit wir heute auch von der kopierenden Genrekunſt abgerückt ſind, die ſich zum großen

Teil an van der Meer geschult hatte, wir lieben die holden Wunder dieses Delfter Meisters, der die gleichgültigsten Dinge und Szenen durch die Zauber seiner Beleuchtung zu gemalter Poesie verklärte. Wir lieben den juwelenhaften Reiz seiner Interieurs, wie das klare Pleinair der unvergleichlichen Ansicht seiner Vaterstadt im Haager Mauritshuis, wir lieben den berückenden Klang und die Delikatesse seiner Farben, seine von keinem andern je erreichte Fähigkeit, die kühlen Töne des geliebten Hauptakkords Hellblau, Weiß und Zitronengelb in die gesättigten Harmonien holländischer Zimmer einzuordnen. Er führt als glorreicher Bannerträger eine dritte Epoche der holländischen Malerei an, die nach der soliden Tüchtigkeit der Anfangszeit und der stürmisch erdhaften Volkskraft der Hauptperiode als eine gleichsam „gesellschaftliche Kunst" dem sieg- und erfolgreichen Bürgertum der großen Handelsstädte zum Schmuck ihrer Häuser diente. Aber von Rembrandt her übernahm Jan van der Meer in die zierliche Anmut dieser Kabinettsmalerei die erlösende moderne Lehre vom Licht.

In der Kunst der Kabinettsmalerei steht neben van der Meer vor allem der Utrechter Pieter de Hoogh (1630 bis ca. 1677), der gleichfalls in Delft seine Werkstatt aufgeschlagen hatte, um in späteren Jahren nach Amsterdam zu übersiedeln. Er ist der Meister der mit toniger Wärme gemalten Interieurs, der sauberen, von klarem Licht durchfluteten Bürgerstuben, die von derben Bürgerfrauen, Mägden und Kindern bevölkert sind, und von denen sich meist noch durch eine Tür in der Rückwand ein Blick in ein zweites Gemach oder in einen Hof öffnet. Von der Haarlemer Gruppe her gesellt sich ihm Gerard ter Borch (1617—1681) zu, durch den die gesellschaftliche Kunst der Holländer ihrem Gipfel zugeführt wird. Ter Borch vereinigt die Reize der Interieurmalerei von Vermeer und de Hoogh, ohne daß er diesen Meistern in den Zaubern der Beleuchtung gleichkommt; dafür füllt er seine Räume mit einer lebhafter bewegten Schar von eleganten Frauen und Männern, die in genrehaft zugespitzten Situationen vorgeführt werden. Es ist der Ausgangspunkt der novellistischen Erzählungsmalerei, die im neunzehnten Jahrhundert ihre höchsten Triumphe feierte und namentlich von den Düsseldorfern im rechten ter Borch-Geschmack betrieben wurde. Besonders berühmt von diesen Darstellungen des Haarlemers sind die Gruppen, die von der immer wiederkehrenden Gestalt eines jungen Fräuleins beherrscht werden, das dem Beschauer den Rücken kehrt, ihn nur ihr kostbares Gewand bewundern läßt und ihm im übrigen das Rätsel aufgibt, sich auszumalen, wie es um ihr Antlitz bestellt sei. In der Malerei dieser Kleider, der Teppiche, Möbel und Geräte ist ter Borch unübertroffener Meister. Mit seinem Pinsel, der die Farben glatt und zierlich ineinander vertreibt, hat er jene Szenen wie auch seine stark begehrten, ans Miniaturhafte streifenden Porträts gemalt. Die Eleganz dieser Werke hat die volkstümliche Derbheit des älteren Haarlemer Gesellschaftsstückes abgelöst, das

Pieter de Hoogh: Die Mutter an der Wiege. Kaiser Friedrich-Museum, Berlin

noch von Frans Hals und dessen Bruder Dirk Hals (ca. 1600—1656) begründet worden war und sich noch lieber bei Schützen, Landsknechten, Zechkumpanen und gefälligen Dirnen aufhielt als in den Kreisen der vornehmen Gesellschaft.

Von diesen frischen und kräftigen Schilderungen des Alltagslebens ist nur ein Schritt zu den Bauernbildern, welche die Holländer als etwas Neues in die Kunst einführten. Das Bürgertum der Niederlande ist freilich noch nicht reif genug, den vierten Stand mit sozialem Ernst zu betrachten; es sieht vielmehr noch immer in dem Bauer, ebenso wie die Dichtung der Renaissance, nicht viel mehr als eine komische Figur, an deren unkultivierten Bewegungen, an deren täppischem Verhalten bei Wein, Liebe und Tanz der Städter sein Vergnügen hat. Trotzdem ist hier zuerst der Versuch gewagt, die Wirklichkeit des Lebens mit festem Griff anzupacken; der nordisch-germanische Zug zum Realismus bietet der Stil- und Formenkunst der Italiener ein kräftiges Paroli. Der Hauptmeister dieser Gruppe in Holland ist Adriaen van Ostade (1610—1685), wiederum ein Schüler des Frans Hals, der später sich auch von Rembrandts Helldunkel beeinflussen ließ, ein Altersgenosse seines flämischen Kollegen David Teniers und

Adriaen van Ostade: Bauernstube. Original in München, Alte Pinakothek

dessen Vorgängers Brouwer, der ja selbst wiederum in der Lehre von Hals begonnen hatte, so daß sich hier die künstlerischen Beziehungen zwischen den nördlichen und den südlichen Niederlanden eng zusammenziehen. Adriaens Bruder Isaak van Ostade (1621—1649) führt dann den Reigen der jüngeren Bauernmaler an. Gleichfalls den Einfluß Adriaens erfuhr Jan Steen (1626—1679), der von Leyden her in Haarlem einkehrte, der aber die dörflichen Themata lieber mit bürgerlich-städtischen vertauscht und in figurenreichen, belebten Bildern allerlei unterhaltsame Geschichten und Lustspielszenen mit virtuosem Geschick vorträgt. Steen drapiert sich gern mit dem Mantel des Volkserziehers, wenn er allzu üppige Schmausereien, unverschämte Dienstboten, verschwenderische Bourgeois und dergleichen schildert; aber man merkt, welches Vergnügen der Sittenrichter an den Sünden hat, die er zu bekämpfen vorgibt.

Und wie das Leben des Volkes, so wird, wie wir schon bei Rembrandt sahen, die schlichte Natur der Heimat für die holländischen Maler ein Arsenal willkommener Motive. Zum ersten Male wird hier die Schönheit und der gehaltene Reiz einer einfachen Landschaft, werden die atmosphärischen Erscheinungen des Himmels in ihrer Bedeutung erkannt. Esaias van de Velde (gest. 1630), der aus Antwerpen nach Haarlem und dem Haag kam, steht hier an der Spitze. Neben ihm gehört noch Jan van Goyen (1596

Jacob van Ruisdael: Landschaft mit Wasserfall. London, National-Galerie

bis 1656), der Schöpfer jener feinen, in blondem Lichte schwimmenden Prospekte der holländischen Ebene, ihrer Flüsse, Städte und Dörfer, der älteren Landschaft der Generation an. Was van Goyen für die Leydener Schule, ward in Haarlem Jacob van Ruisdael (ca. 1628—1682), dessen stürmisches Temperament einen romantischen Klang in die holländische Landschaftskunst hineinbrachte. Ruisdael ist der Meister der wilden Schluchten und Gebirgsfälle, der Felsentäler und der geheimnisvollen Waldgehege, die wiederum im neunzehnten Jahrhundert mit Leidenschaft studiert und bis zum Ueberdruß nachgeahmt wurden. Er fand für diese Szenerien in dem ruhigen Holland keine wirklichen Vorbilder, sondern seine Phantasie mußte zu Hilfe

Meindert Hobbema: Die Allee. Original in London, National-Galerie

kommen, um seinem Auge die düsteren und schwermütigen Naturausschnitte vorzuzaubern, in deren Stimmungen er sich am liebsten versenkte. Sein Bruder Salomon Ruisdael (gest. 1670) wendet sich wieder von den pathetischen Arrangements Jacobs lieber einer stilleren und diskreteren Poesie der Landschaft zu, für deren Geheimnisse er ein besonders feines Empfinden besitzt. Der Maler der holländischen Ebene aber, die sich meilenweit erstreckt, und über deren fast flachen Boden sich die große Himmelsglocke mit ihrem Wolkenspiel wölbt, ist Philips Koninck (1619—1688), der auf Rembrandts Pfaden aufwärts stieg, bis er seinem Meister fast ebenbürtig wurde. Den großen Ausklang der holländischen Landschaftsmalerei bildet dann die Kunst des Amsterdamers Meindert Hobbema, der 1638 geboren war und durch sein Todesjahr 1709 schon in das folgende Jahrhundert hinüberragt. Er war ein Schüler Ruisdaels, aber er hat die Natur seiner Heimat ohne dessen rhetorisches Pathos betrachtet, ganz aus einem unbestechlichen Wirklichkeitsgefühl heraus, mit dem er rauschende Baumgruppen, verlassene Gehöfte, einfache Wege und Straßen, die sich tief ins Bild hineinziehen, und das Spiel der jagenden Wolkenschatten am Himmel malte, durch die, besonders gern nach Regen und Gewitter, die Sonne, den Hintergrund hell beleuchtend, hindurchbricht.

Vom Lande schweift der Blick der Maler auf die See hinüber, der die Bewohner der Städte ihren Wohlstand danken. Jan van de Capelle und Willem van de Velde der Jüngere und ihre Leute lehrten den hol-

Paulus Potter: Der große Stier. Original im Haag (Mauritshuis)

ländischen Bürger zum ersten Male die wilde Schönheit des Meeres und die phantastische Mannigfaltigkeit der Luftgebilde kennen, die über die endlose Wasserfläche dahinjagen. Und alles, was das Auge rings erblickt, wird in den Kreis der Betrachtung gezogen. Neben der Landschaft und der See, neben der Kavaliersgesellschaft und der Bauernwelt dürfen auch die Tiere nicht fehlen, die auf den fetten holländischen Triften weiden. Auch hier stehen wir wieder an einem Anfang. Die idyllischen Tierbilder des Aalbert Cuyp (1620—1691) und die von großartiger epischer Ruhe oder dramatischer Bewegtheit erfüllten Schilderungen des Paulus Potter (1651—1654), in denen die Rinder und Stiere, die Pferde, Ziegen und Schafe gleichsam als lebendige Stücke der sonnenüberschienenen Landschaft auftauchen, stehen an der Spitze dieses Kunstzweiges, der im 19. Jahrhundert zum Hauptprogramm der modernen Malerei gehörte, die sich hier wie in allem an den Holländern des 17. Jahrhunderts schulte.

Das Porträt hatte bei Frans Hals und Rembrandt seine höchste Blüte erlebt. Die Bildnismaler, die ihnen folgten, wie vor allem Bartholomeus van der Helst (1613—1670), der den unverstandenen Meister der „Nachtwache" in der Beliebtheit der Amsterdamer ablöste, begnügten sich mit einer soliden, tüchtigen Kunst, die mit den Mitteln eines kultivierten Farbenvortrages doch nur der äußeren Aehnlichkeit zustrebte, ohne daß es ihr darauf ankam, tiefere seelische Geheimnisse zu ergründen. Aber

ein anderer Zweig blühte in der späteren Zeit auf: das Stilleben, dessen farbige Delikatesse die vornehmer gewordene bürgerliche Gesellschaft ebenso reizte wie die virtuosen Stoffmalereien der Leute um ter Borch. Auch hier stehen wir wieder an einem Anfang. Was die Stillebenmeister, an ihrer Spitze Willem Kalf (1621—1693), schufen, ist ein wichtiges Pronunziamento der künstlerischen Anschauung, der das Objekt der Darstellung immer gleichgültiger wird, und deren Hauptziel es ist, den farbigen Abglanz, die rein malerisch-sinnliche Stimmung von den Dingen dieser Welt abzulösen. Das ist vor allem, zusammen mit der gebieterischen Tendenz auf Leben und Wirklichkeit, das große Vermächtnis, das die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts der Zukunft hinterließ.

Domenico Theotocopuli genannt El Greco:
Der heilige Hieronymus. London, National-Galerie

Neben den Niederländern aber sind es vor allem ihre Feinde, die der Malerei der Barockzeit das Gepräge geben: die Spanier. Das Volk, das durch die eigentümliche Konstellation der politischen Verhältnisse in dem Jahrhundert der religiösen Wirren als Vormacht des unerschütterlichen Katholizismus zur Weltherrschaft aufrückte, tritt nun auch in die Weltgeschichte der Kunst imposant und bestimmend ein. Bis um die Wende des 16. Jahrhunderts steht die spanische Malerei fast völlig unter dem Einfluß des Auslandes. Die Kunst der besiegten Mauren und der unterjochten Niederlande und die Meister des stammverwandten Italien teilten sich in die Herrschaft. Fremde Maler wanderten ein und deckten den Bedarf des Hofes und der Kirche. Aber es regen sich doch auch schon im 16. Jahrhundert nationale Kräfte, deren Streben über die Nachahmung der Fremden hinausgeht. Man hat gerade in jüngster Zeit diesen Vorboten der späteren spanischen Blütezeit eifrig nachgespürt, und neben Luis Morales (gest. 1586), dem seine aszetische Religionsmalerei den pompösen Beinamen „el divino" einbrachte, ist namentlich Domenico Theotocopuli (um ca. 1548—1625), nach seiner kretischen Abkunft meist „El

Greco" genannt, ein Tizianschüler, der 1575 nach Toledo kam und hier im Dienste des Königs und des Klerus arbeitete, hervorgetreten. Mit der Leidenschaft, mit der man heute in Frankreich wie in Deutschland vergessene Künstler wieder zu Ehren bringt und, um ihr Licht möglichst hell leuchten zu lassen, die anerkannten Konkurrenten ihres Ruhmes zu verkleinern strebt, hat man auch Greco über die ganze Schar seiner berühmteren Nachfolger emporgehoben. Es bedarf solcher Uebertreibungen nicht, um die Größe der Auffassung und die Kraft der Farbe in den Werken dieses zum Spanier gewordenen Griechen zu erkennen. Die Himmelfahrt Mariae seines Domingo-Altars, das gewaltige Bild, in dem er die Szene malte, da die gierige Soldateska dem Heiland vor der Kreuzigung den Rock vom Leibe reißt, und die Reihe seiner übrigen Werke zeigen einen Künstler von ursprünglichem Temperament und einer Macht der Technik, die ihn seines Lehrers Tizian würdig erweist.

Giuseppe Ribera: Maria Magdalena
Original in der Gemälde-Galerie zu Dresden

In breiterem Strome aber fließt erst die spanische Kunst daher, als Greco das Land wieder verlassen hatte, um sich nach Venedig zurückzuwenden, wo er starb. Jetzt erst spricht sich der eigentümliche nationale Charakter in Werken von eigenster Prägung aus. Der älteste der spanischen Maler, die zu Weltruhm gelangten: Giuseppe Ribera (1588—1652), hat zwar seine große Zeit in Italien erlebt, wo er das Haupt der neapolitanischen Schule wurde, aber das Wesen seiner Kunst bleibt spanisches Empfinden. Seine Märtyrerbilder, seine verzückten Heiligen, seine ekstatischen Visionen mit ihren Farbenkontrasten von Licht- und Schattenmassen haben wohl den Vorteil genossen, den Correggios Beleuchtungskünste und die wachsende Vorliebe für das Helldunkel in Italien ihnen zuführten, doch die finstere Gewalt

ihrer Dunkelheiten und der grelle Gegensatz, den das von oben einfallende Licht zu ihnen bildet, haben ihre Wurzel in dem spanischen Hang zur Mystik, sind wie ein Abglanz der Schauer und Folterqualen der Inquisition. Als die geschichtliche Mission der Spanier das Volk mehr und mehr dem übrigen Europa nähert, tritt diese Stimmung der Erinnerung an Kreuzzüge und Ketzergerichte von ihrer alleinigen Herrschaft zurück. Aber es bleibt genug davon übrig, um auch den andersartigen Schilderungen der Künstler einen eigentümlichen Rassestempel aufzudrücken. Der tiefe Ernst und die gehaltene Strenge des Volkscharakters verleugnen sich auch da nicht, wo das Weltliche zu seinem Rechte kommt. Das Hofleben erstickt in der steifen Grandezza einer unbarmherzigen Etikette; auf dem Bürger, dem Landmann und Arbeiter lastet ein schwerer Druck. Es ist, als wenn nicht nur die Menschendarstellung der großen spanischen Maler dies beweise, sondern auch ihre Farbe, die nichts von dem rauschenden, freien Klange der Italiener weiß, sondern den Jubel des Kolorits bedächtig dämpft und die spezifisch spanische Atmosphäre gleichsam mitzumalen sucht, aus der Menschen und Tiere auftauchen. Alle diese Strahlen sammeln sich im Wesen und im Lebenswerk des unvergleichlichen Meisters, der vor allen andern den Ruhm der spanischen Malerei verkörpert, in Diego de Silva y Velazquez (1599—1660). Er stellt neben den Holländern eine zweite Urprovinz der modernen Kunst dar. Seine Gemälde waren für die jungen Maler 1860 bis 1870 in noch höherem Grade Muster und Vorbild als die Werke des Rembrandt, des Frans Hals und des Delftschen van der Meer. Wie die Niederländer ward auch Velazquez nach der großen Repräsentationskunst der italienischen Renaissance ein Prophet der Wahrheit und der Wirklichkeit des Lebens. Wie jene stieg er — und sein Weg war noch weiter als der der Holländer — zum Volke herab, das er, ernsthafter als die Bauernmaler von Haarlem und Leyden, schon bei der Arbeit aufsuchte. Und mit den Niederländern trifft er sich in der weisen Ueberwindung einer Kunst, der die Linie, die Zeichnung, die Komposition an erster Stelle steht, in der Sehnsucht nach einer Malerei, die völlig auf der Farbe aufgebaut ist. Dort hatte man das Licht entdeckt; Velazquez entdeckte die Luft, den Raum, den Einfluß der Atmosphäre auf die Erscheinungen ringsum. Und er entdeckte die Mittel, um die unaufhörliche innere Bewegtheit alles Lebendigen unter der Hülle der Ruhe zu ergründen und wiederzugeben. Sein Ziel ist eine Einheit der malerischen Akkorde, der Zusammenklang der farbigen Werte, die sich unter dem höheren Gesetz des Tons verbinden und mischen. Wie Velazquez zu diesen technischen Ausdrucksmitteln kam, gehört zu den großen Rätseln der Kunstgeschichte. Die Schule seiner Vaterstadt Sevilla, in der er aufwuchs, und die beiden älteren Meister seiner einheimischen Tradition, die seine Führer waren: Francisco de Herrera (1576 bis 1656) und Francisco Pacheco (1571—1654), dessen Tochter er heiratete, konnten ihm nur im allgemeinen den Weg des Handwerks weisen

Diego de Silva y Velazquez: „Las Meniñas". Orig. in Madrid, Prado

und ihn auf die volkstümlichen Themata hinleiten, die er in seiner Frühzeit gern bearbeitete, auf jene figurenreichen Haus- und Küchenstücke, „Bodegoncillos", wie man sie nannte, und auf seine Figuren und Szenen von der Straße, unter denen der berühmte „Wasserträger" die Führung hat. Zum Porträtisten ward Velazquez dann durch seine Berufung an den Hof Philipps IV. in Madrid (1623). Er hat hier die große Gesellschaft gemalt, die sich um den König versammelte, ihn selbst an der Spitze in wiederholten Bildern, in den Zimmern seines Palastes stehend oder hoch zu Roß durch eine Landschaft sprengend. Dann die anderen Herren und Frauen des Hofes und die Kinder, diese kleinen, zarten, blassen Infantinnen, die in der plumpen Zwangstracht ihrer riesenhaften Krinolinenröcke den rührenden Anblick der in den Fesseln der Etikette schmachtenden kindlichen Unschuld darbieten. Nicht zu vergessen auch die Hunde und Zwerge und Spaßmacher Seiner Majestät,

die Velazquez mit leidenschaftlicher Freude an der charakteristischen Häßlichkeit dieser verkrüppelten Clowns malte. Dann den hohen Adel, in erster Reihe den Herzog von Olivarez, seinen Beschützer, dem er Berufung und Stellung am Hofe dankte. Berühmt geworden ist namentlich das Gruppenbild der „Meninas" (die Ehrenfräulein, im Museum zu Madrid, 1656), auf dem Velazquez selbst an der Staffelei steht, wie er die kleine Infantin Maria Marguarita malt, während in dem geräumigen Palastzimmer eine Ehrendame, die der Prinzessin ein Glas Wasser reicht, zwei Zwerge mit einem großen Hunde, und weiterhin, mehr dem Hintergrunde zu, ein zweites Ehrenfräulein und ein Kavalier sichtbar werden. In allen diesen Porträts spricht ein Künstler von vollendeter Objektivität der Auffassung zu uns. Die dargestellten Persönlichkeiten treten uns wahrhaft als Spiegelbilder der Wirklichkeit entgegen, die dennoch der kultivierteste und berechnendste Malersinn farbig geordnet hat. Ein Mann der gehaltenen Ruhe, der ohne Leidenschaft, fast ohne Temperament scheint, erwägt die Stellung der einzelnen Werte zueinander und eint sie alle durch das feine Perlgrau des Hintergrundes, auf das sie zu einer Gesamtwirkung von unerhörter Geschlossenheit abgestimmt werden. Immer mehr tritt das koloristische Detail zurück und läßt sich von dem dominierenden Ton aufsaugen, den der Künstler zum Herrn dieser gedämpften Atmosphäre macht, und wunderbar leuchten aus ihr nur die mit wohlerwogener Absicht betonten malerischen Hauptstellen der Komposition hervor. Sein Rot vor allem, das weit entfernt ist von dem goldenen, glühenden Rot des Rembrandt, klingt in sorgsam abgetönten Nüancen mit dem Graubraun der Umgebung, und ein delikates Blau spielt weiterhin gern hinein — abermals begegnen wir, wie früher schon bei Frans Hals, diesen kühlen Akkorden, die in scharfem, vielleicht auch bewußtem Gegensatz zu den warmen Farbenabstufungen der Italiener stehen. Diese Eigenart behielt Velazquez auch bei, nachdem er in zweimaligem Aufenthalt in Italien die Werke der Vergangenheit kennen gelernt hatte. Auch in dem unvergleichlichen Porträt des Papstes Innocenz X., das in Rom entstand (1649, jetzt im Palazzo Doria), bleibt er der Spanier, der den naturalistischen Tendenzen des Seicento folgt. Das zeigte er auch, wenn er Themata der

Diego Velazquez: Papst Innocenz X.
Original in der Gem.-Galerie Doria zu Rom

Gerard ter Borch (1617—1681)
Dame, die sich die Hände wäscht

Nach einer Original-Aufnahme aus der königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden

Diego Velazquez: Die Spinnerinnen. Museum des Prado zu Madrid

antiken Mythologie in einer Art behandelt, die in Italien niemand gewagt hätte: in seiner „Schmiede des Vulkan", wo nur der Apollo, der dem Zyklopengott die Untreue seiner schönen Gattin kündet, einen himmlisch-heroischen Strahlenglanz erhalten hat, während Vulkan selbst und seine Gesellen nichts anderes darstellen als kräftige nackte Gestalten aus dem Volke; in seinen Bildern der griechischen Philosophen Aesopus und Menippus, die als rechte spanische Bettler von der Straße auftauchen; in seinem Bacchus-Bilde, auf dem ein halbnackter junger Bursche von göttlichem Uebermut in einer sehr wenig mythologischen Zechergesellschaft das große Wort führt. Nicht auf „großen Stil" kommt es Velazquez an, sondern auf die Gelegenheit, menschliche Körper mit der fabelhaften Virtuosität seines Pinsels zu malen und ihre hell leuchtenden Flächen in das gedämpfte Halbdunkel zu setzen, das er, wie das ganze 17. Jahrhundert, liebt. Naturwahrheit heißt seine Parole, in der Farbenwahl und Zusammensetzung, in Aufbau und Gruppierung und in der Wahl der Themata. Wie immer, wenn nach einer Zeit stilisierender Neigungen der Hang zur Naturnachahmung wieder erwacht, neigt auch Velazquez zu Motiven, die schon durch den Gegenstand von der idealisierenden Schönheit energisch fortführen. Darum malte er jene Bettler und Krüppel, Zwerge und Straßentypen so gerne. Darum konnte er das erste Bild der modernen Arbeit malen: seine „Spinnerinnen", die frei komponierte Gruppe fleißiger Frauen, die in einem Doppelraum mit dunklem Vordergrund und

heller Nische in der Rückwand ihre alltägliche Arbeit verrichten. Und auch darin ist Velazquez ein Vorkämpfer, daß er, vom geschlossenen Raum ins Freie tretend, die ganze heitere Fülle und Transparenz des Tageslichtes zum ersten Male auf die Leinwand zu bringen weiß. Man kann nur des Delftschen van der Meer Ansicht von Haarlem als Vergleich für die Kunst heranziehen, mit der der spanische Meister in seiner Darstellung der „Uebergabe von Breda" die Scharen holländischer und spanischer Soldaten (nach ihrer Bewaffnung nennt man das Gemälde in Spanien „die Lanzen") und die Mittelgruppe, da der holländische Kommandant dem Feldherrn Spinola die Schlüssel der kapitulierten Stadt überreicht, im hellen Licht des Tages auftauchen läßt. Auch Landschaften und Jagdstücke hat Velazquez gemalt, die abermals daran erinnern, daß er ein Zeitgenosse der großen Niederländer war. Schließlich auch Andachtsbilder, die ihn wieder in den Kreis des spanischen Katholizismus und der Ueberlieferung zurückverweisen.

Bartolomé Estéban Murillo: Alte Frau mit Knaben
Nach dem in der Alten Pinakothek zu München befindlichen Originale

Kein einziger der anderen Großmeister der spanischen Schule hat wie Velazquez aus der nationalen Tradition eine neue Welt hervorgezaubert.

Namentlich Francisco Zurbaran (1598—1662), der als der wichtigste Vertreter der Schule von Sevilla neben ihm steht, hat durchaus noch die mönchisch-asketische Note des älteren Spanien, so kräftig auch er von dem realistischen Streben der Epoche beeinflußt erscheint. Und ein Kirchenmaler im eigentlichen Sinne ist auch der jüngere Sevillaner, dessen Ruhm allein dem des Velazquez nahekommt: Bartolomé Estéban Murillo (1618 — 1682). Auch er ist vom Realismus des 17. Jahrhunderts erfaßt, und die frappante Natürlichkeit in der Haltung und Bewegung vieler seiner Gemälde sowie die fast genremäßige Gruppierung selbst bei Motiven der Heiligengeschichte kennzeichnet ihn deutlich genug als einen Zeitgenossen Rembrandts und Velazquez'. Gelegentlich ist Murillo ja auch auf die Straße gegangen, und seine liebenswürdig-virtuosen Schilderungen aus dem Leben der Sevillaner Gassenjugend in der Münchener Alten Pinakothek sind von seinen Werken in Deutschland am volkstümlichsten geworden. Aber größeren Raum als seine naturalistischen Extratouren nehmen in seinem Lebenswerke

Bartolomé Estéban Murillo: Sevillaner Betteljungen
Nach dem in der Alten Pinakothek zu München befindlichen Originale

Bartolomé Estéban Murillo: Der Heilige Antonius. Original im Mus. zu Berlin

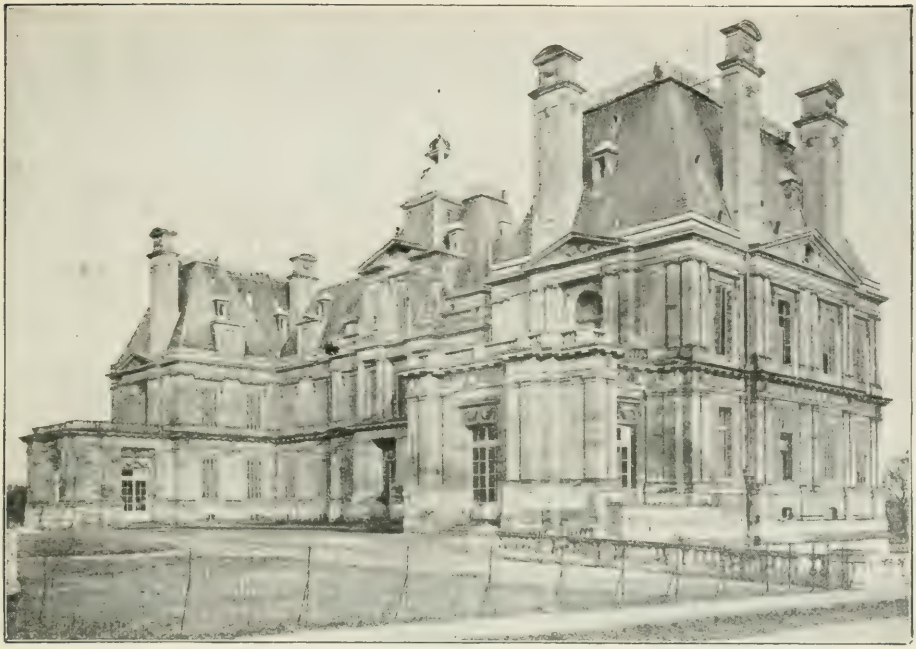
die Schilderungen religiöser Wunder und Visionen ein, seine Madonnen, die (in den zahlreichen sogenannten „Konzeptionen"), von Engeln emporgetragen, die Befruchtung des heiligen Geistes empfangen oder den kleinen Heiland liebkosen, diese holden spanischen Marien mit ihren dunklen Schwärmeraugen, ihrem zarten, rosig angehauchten Teint und ihrem braunen Lockenhaar, diese aristokratischen Christuskinder mit ihrer wohlgepflegten Zierlichkeit, dann die Heiligen, die Wunder tun oder in schwärmerischer Ekstase sich der Gottheit nähern, wie die Heiligen Franciscus und Antonius, denen der Gekreuzigte oder das Christkindlein mit englischem Hofstaat erscheint. In allen diesen Werken hat Murillo noch etwas von dem sorgsamen Arrangement der Heiligenbilder der italienischen Renaissance, seine Farbe schwelgt lieber in süßem Wohlklang, als daß sie der ernsten Naturwahrheit des Velazquez folgt, und seine Linie überträgt gern die herberen und eckigen Konturen des Lebens in eine idealisierende Weichheit und Anmut.

Gastliche Aufnahme fand der Barockgeschmack vor allem in Frankreich, wo die Steigerung der königlichen Gewalt unter Ludwig XIV. alle Bedingungen schuf, unter denen eine Kunst des Glanzes und der prunkvollen Ueppigkeit gedeihen konnte. Frankreich hatte im 16. Jahrhundert, ähnlich

Bartolomé Estéban Murillo: Mariä Himmelfahrt
Nach dem im Museum des Prado zu Madrid befindlichen Original

Pierre Lescot: Die Kolonnaden der Hoffassade des Louvre zu Paris

wie Deutschland, die gotischen Ueberlieferungen mit den aus Italien machtvoll herüberflutenden Renaissancegedanken vermischt. Eine große Zahl vorzüglicher Bildhauer, unter ihnen an erster Stelle Jean Goujon, Germain Pilon und Jean Cousin, sorgten für eine glanzvolle Fortentwicklung der mittelalterlichen französischen Plastik. In der Architektur bildete sich ein Renaissancestil mit klar erkennbaren nationalen Eigentümlichkeiten aus. Namentlich die Anlage der Schlösser, deren Bauteile sich um einen oder mehrere Höfe gruppierten, und die Behandlung der Dachgeschosse, wo die Schmuckfreude der Gotik in einem charakteristischen Gedränge von Schornsteinen, Türmchen, Giebeln und Fensterumrahmungen nachklingt, weichen von der italienischen Art deutlich ab. Es entstanden der Tuilerienpalast, den Philibert de l'Orme errichtete, und die Westfassade des Hofes im Louvre von Pierre Lescot (um 1510—1578). Auch im 17. Jahrhundert bleiben die italienischen Einflüsse von Bedeutung, namentlich in der zweiten Hälfte, da man in Paris den Fanfarenstil des italienischen Barock trefflich brauchen konnte, um die Monarchie und ihren abgöttisch verehrten Repräsentanten zu feiern. Es ist bezeichnend, daß man nach der Gründung der Akademie in Paris (1648) — womit die Kunst gleichsam zu einer staatlichen Institution erhoben wurde — im Jahre 1666 eine zweite französische Akademie in Rom ins Leben rief. Aber auch jetzt behauptet sich

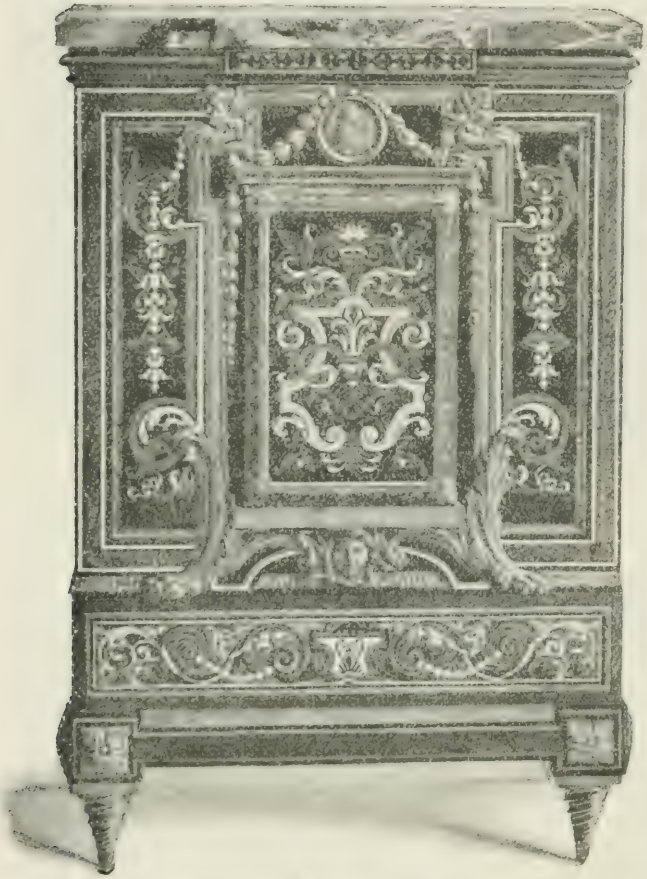


Jules Hardouin Mansart: Die Nordwestfassade des Schlosses de Maisons

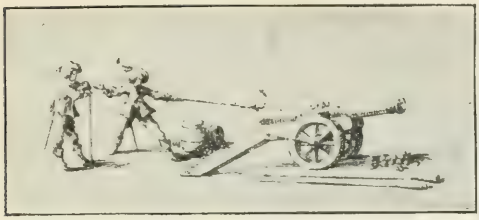
diesen Einflüssen gegenüber die französische Eigenart. Vor allem hält die Hauptschöpfung unter Ludwig XIV.: das Schloß von Versailles, durch den mächtigen, von langen Flügelbauten flankierten Vorhof die Verbindung mit der älteren Kunst aufrecht — eine Grundrißform, die fortan für den französischen Schloßbau herrschend blieb und bald für ganz Europa maßgebend wurde. Das Versailler Schloß war schon 1624 begonnen worden, seine endgültige Gestalt aber erhielt es erst durch Jules Hardouin Mansart (1645 bis 1708), der auch den Invalidendom zu Paris errichtete. Mansart gab der Residenz des Sonnenkönigs eine riesenhafte Breitenausdehnung, die so weit getrieben ist, daß das Auge fast die Uebersicht über die Teile verliert. Der große Hof wirkt gleichsam als Empfangssaal, als eine Vorbereitung auf das Schloß selbst, dessen Hauptfassade, von der Außenwelt abgeschlossen, nach dem Park zu liegt, wo die hohen Fenster des Erdgeschosses sich in eine lange Reihe von Türen verwandeln. Die Anordnung der Baumassen wie das dekorative Detail sind durchaus nicht gerade Ergebnisse einer reichen architektonischen Phantasie, sondern weisen die gleiche Kühle und Nüchternheit auf wie die Fassade, die Claude Perrault (1613—1688) an der Ostseite des Louvrepalastes aufführte, und die mit den älteren Teilen Lescots den Vergleich nicht aushalten kann. Von dem Schwung und der schöpferischen Großartigkeit Berninis sind diese Werke weit entfernt. — Neben Jules Hardouin Mansart ist sein Oheim François Mansart tätig;

nach ihnen beiden haben die charakteristischen ausgebauten Dachgeschosse den Namen „Mansarden" erhalten.

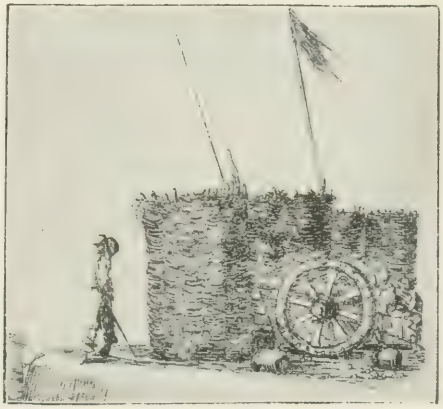
In scharfem Kontrast zu dieser Verständigkeit und Kühle der Fassadenbehandlung steht der Prunk der inneren Ausstattung. Im Schlosse zu Versailles leitete der Maler Charles Lebrun (1619—1690) die Dekoration, deren Pomp für Frankreich und für das Ausland maßgebend wurde. Lebrun ist der typische Vertreter des Louis-quatorze-Stils, der weniger durch bedeutende Leistungen der großen Kunst als eben durch die glänzende Entfaltung des Dekorativen sich auszeichnet. Im Zusammenhang damit steht das Aufblühen des französischen Kunsthandwerks. Die Gründung der Gobelinmanufaktur, mit der alsbald eine königliche Möbelfabrik verbunden wurde, die Tätigkeit der Ornamentzeichner, der „Dessinateure", unter denen Jean Bérien (gest. 1711) und Jean Lepautre hervorragen, der Aufschwung der Goldschmiedekunst, die Werke der Kunstschreiner, vor allem die prächtigen, mit Schildpatt-, Elfenbein- und Kupferstücken eingelegten Arbeiten von Charles André Boulle (1642 bis 1732, nach ihm die „Boulle"-Möbel genannt), verleihen dem französischen Geschmack eine maßgebende und beherrschende Stellung im Kunstgewerbe ganz Europas.



Schrank im „Boulle"-Stil
Original im Königlichen Kunstgewerbe-Museum zu Berlin



Die Malerei steht weit stärker als die Architektur unter italienischem Einfluß. Nur eine geringe Zahl von Künstlern repräsentiert nordischen Geist und den Zusammenhang mit dem Realismus der benachbarten Niederlande. Das stärkste Genie unter ihnen ist der Radierer Jacques Callot aus Nancy (1592—1635), der Volksleben und Kriegstreiben (die Blätterfolge „Misères de la guerre"), gesellschaftliche Gruppen und phantastische Szenen mit grimmigem Humor und einer alle Schranken durchbrechenden Erfindungskraft auf die Kupferplatte zeichnet. Weitab von ihm steht die Gruppe der von italienischen Renaissance-Ideen abhängigen Stilisten, die der Malerei unter Ludwig XIV. vor allem das Gepräge gaben. Der Schauplatz ihres Lebens und ihrer Arbeit ist weniger Frankreich als Rom, und zu derselben Zeit, da die Holländer die moderne Landschaftsmalerei begründen, die sich ehrfurchtsvoll vor der Natur beugt, schaffen sich diese Franzosen durch sorgsames Umkomponieren und Stilisieren italienischer Motive, namentlich der römischen Campagna, eine auf zeichnerischer Grundlage aufgebaute



Jacques Callot: Soldatentypen aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges
Kupferstiche aus „Les exercices militaires"

Nicolas Pouſſin: Landſchaft aus der römiſchen Campagna. Muſeum zu Berlin

klaſſiziſtiſch-heroiſche Landſchaftskunſt. Ihr Führer iſt Nicolas Pouſſin (1594—1665), der faſt ſein ganzes Leben in Rom zugebracht hat. Nicht das maleriſche Erfaſſen der Naturausſchnitte iſt ſein Ziel, ſondern eine bedachte dekorative Anordnung der landſchaftlichen Szenerie, die den idealen Hintergrund abgeben ſoll für die als Staffage in die Kompoſition hineingeſetzten Gruppen aus der Bibel oder der antiken Mythologie. Pouſſins Schwager Gaspard Dughet, auch Gaspard Pouſſin genannt (1613—1677), folgte ihm auf dieſen Wegen. Auch Claude Gellée, der nach ſeiner lothringiſchen Herkunft den Namen Claude Lorrain erhielt (1600—1682), war von Pouſſin angeregt; auch ſeine Heimat ward Rom. Doch Lorrain ſtieg durch ſein tiefes Verſtändnis für farbige Werte, für zarte Uebergänge, tonige Stimmungen und vor allem für die Probleme des Lichts weit über den älteren Meiſter hinaus. Die koloriſtiſchen Harmonien ſeiner Landſchaften, ihre klug berechneten Raumwirkungen und das intime Naturgefühl, das darin zum Ausdruck ſtrebt, laſſen den Schematismus der Kompoſition völlig vergeſſen, und es iſt nicht Claudes Schuld, wenn ſo viele ſeiner ſpäteren Nachahmer ſich nur an ſeine oft gekünſtelte Zeichnung hielten, ohne ſich zugleich an ſeiner meiſterhaften Farbenkunſt und Lichtpoeſie zu ſchulen. Einer jüngeren Generation gehört Euſtache Leſueur an (1616—1655), der, durch Pouſſins Vermittlung auf die ſtiliſierende

Claude Lorrain: Küstenlandschaft mit Akis und Galathea. Gem.-Gal., Dresden

Manier der Italiener gewiesen, Ausdruck und Haltung seiner Gestalten den Meistern der Hochrenaissance entnahm (so in seinem Hauptwerke, den Bildern aus dem Leben des heiligen Bruno im Louvre zu Paris). Nur das Porträt weist in dieser Zeit die Künstler auf eindringlicheres Naturstudium und gründlichere Behandlung der Farbe. Zu seinen besten Vertretern gehören Philippe de Champaigne (1602—1674), Hyancinthe Rigaud (1659—1743) und Pierre Mignard (1612—1695).

Der italienischen Barockkunst am nächsten kommt die französische Plastik, deren Hauptmeister Puget (1622—1694) in der leidenschaftlichen Bewegtheit und dem virtuosen Naturalismus seiner Statuen und Reliefs unmittelbar an Bernini erinnert.

Für Deutschland bedeutet das 17. Jahrhundert eine Zeit tiefen Verfalls. Der furchtbare Krieg, der dreißig Jahre lang wütete, blühende Gebiete in Schutthaufen verwandelte, den Wohlstand des Volkes zertrat und ungeheure Summen an Geld und Menschenkraft verschlang, ließ künstlerischen Bemühungen nur eine geringe Bewegungsfreiheit, und als um die Mitte des Jahrhunderts endlich wieder friedlichere Zustände eintraten, hieß es zunächst, das Zerstörte aufbauen und neue Keime anpflanzen. Die stolze Kultur des deutschen Lebens im 16. Jahrhundert war dahin; nur spärliche Reste hatten sich erhalten. Trotzdem ruhte die Kunst nicht ganz. Die

Stärkung der monarchischen und fürstlichen Gewalt, die sich auch hier vollzog, und die Reformbestrebungen der katholischen Kirche waren der Baukunst günstig, die sich allerdings fast durchweg mit italienischen und französischen, in Norddeutschland auch mit niederländischen Künstlern behalf. Bedeutsam rückt jetzt der kleine Kurstaat vor, dessen Kraft und Energie von nun an die Zukunft Deutschlands bestimmte. Unter dem Großen Kurfürsten und seinem Sohn, dem ersten preußischen Könige, meldet sich Berlin unter den deutschen Kunststädten zum Worte. Friedrich Wilhelm hatte seine Jugend in den Niederlanden verbracht, und die Kunst des stammverwandten Volkes der Generalstaaten blieb ihm zeitlebens ans Herz gewachsen. Von Holland her berief er die Bildhauer und Architekten, die nach den gewaltigen militärischen und politischen Erfolgen seine Hauptstadt schmücken sollten, an ihrer Spitze Johann Arnold Nering, der eine überaus fruchtbare Bautätigkeit entfaltete (von deren Taten leider fast nichts mehr auf uns gekommen ist) und den ersten Plan zum Berliner Zeughaus entwarf. Dies Waffenarsenal, mit dessen Bau bezeichnenderweise die beste Epoche der Berliner Kunst begann, das stolze Denkmal der Kriegserfolge des jungen Großstaates, erhält nach Nerings Tode (1695) von dem Franzosen Johann de Bodt seine endgültige Gestalt. An seiner Bauleitung und dekorativen Ausschmückung aber war bereits der größte Künstler beteiligt, den Deutschland im 17. Jahrhundert hervorgebracht hat: Andreas Schlüter (1664—1714). Auch Schlüters Werke tragen den Stempel fremdländischer Einflüsse. Er muß französische und vor allem italienische Architektur und Plastik kennen gelernt

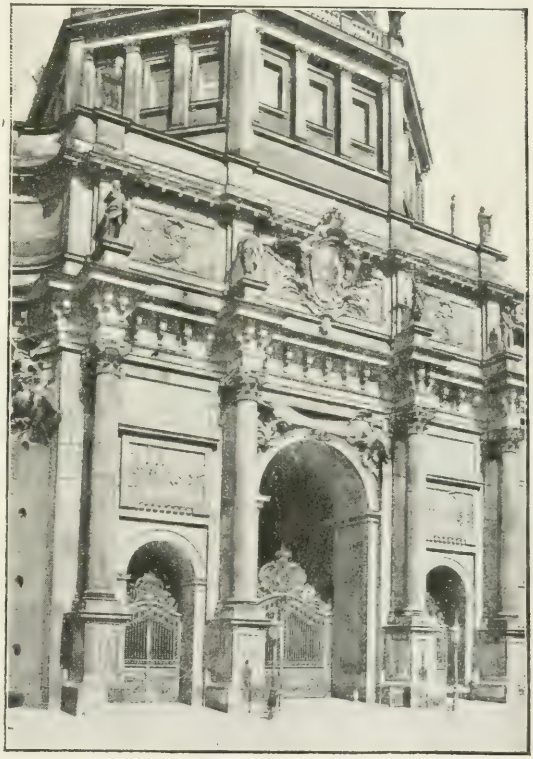
Andr. Schlüter: Maske eines sterbenden Kriegers
Original im Lichthofe des Königlichen Zeughauses zu Berlin

A. Schlüter: Der Große Kurfürst
Denkmal auf der Kurfürstenbrücke in Berlin

und sorgsam studiert haben; zahlreiche Details an seinen Bauten und Skulpturen beweisen es. Doch der Wert seiner Schöpfungen beruht eben darin, daß er alle diese Anregungen durch seine Persönlichkeit zu völlig individuellem Ausdruck überwunden und verschmolzen hat; daß er den barocken Pomp der Zeit durch Erinnerungen an Vorbilder der Antike und der Hochrenaissance bändigte. Gerade dadurch konnten seine Werke, die so viel Neues und Fremdes auf Berliner Boden anpflanzten, hier dennoch so tief verankerte Wurzeln schlagen. Von Warschau her, wohin der in Hamburg geborene Künstler durch den Polenkönig Johann Sobieski, den Landesherrn seiner zweiten Heimat Danzig, berufen worden war, kam Schlüter (wohl im Jahre 1694) als Hofbildhauer nach Berlin. Plastische Dekorationen an Nerings steinernem Neubau der Langen Brücke scheinen hier seine erste Arbeit gewesen zu sein. Es folgte der Skulpturenschmuck des Zeughauses, das Relief des Mittelrisalits und im Innenhofe jene Reihe von bärtigen Männerköpfen und zarten Jünglingsgesichtern, in denen sich das Grauen und der Schrecken, die Wut und Gier des Krieges widerspiegeln, und die in der Nachbildung des Körperhaften zugleich großartige Symbole eines innerlichen Erlebens darstellen. Kleinere Arbeiten, wie die barocke Kanzel der Marienkirche, führen weiter zu Schlüters bildhauerischem Hauptwerk: dem Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten (enthüllt 1703). Die Auffassung, die der Künstler hier der Gestalt lieh, war durchaus nach dem Geschmack der Zeit: die seltsame Verbindung von römischem Cäsarenkostüm und Allongeperrücke. Aber dies modische Arrangement tritt völlig zurück gegen die hinreißende Gewalt, mit der die Persönlichkeit des Herrschers, die Energie seines Willens und die Größe seiner Taten ausgedrückt sind. Das unaufhaltsam Vorwärtsstürmende des Geistes, der aus den majestätischen Zügen leuchtet, wird begleitet durch das Schreiten des prachtvoll modellierten Pferdes, und die bewegten Gestalten der gefesselten Sklaven am Sockel steigern durch den Kontrast den Eindruck der Ruhe und Kraft, der von der Hauptfigur ausgeht. Die Kunstgeschichte der Völker besitzt nur wenige Seitenstücke zu diesem Berliner Reiterbilde; man muß schon an Verrocchios Colleoni denken, um einen würdigen Nebenbuhler zu finden.

Als Bildhauer war Schlüter nach Berlin berufen worden, doch er ward bald nach seiner Ankunft auch als Architekt in Anspruch genommen. Zuerst als Innendekorateur beim Charlottenburger Schlosse; dann aber als leitender Baumeister. Der Kurfürst übertrug ihm den durchgreifenden Umbau der alten Hohenzollernburg an der Spree, die Schlüter als ein malerisches Gemisch aus Elementen der verschiedenen Epochen, die an ihr mitgewirkt hatten, vorfand. Seine Tätigkeit gab nun dem Berliner Schlosse die endgültige Gestalt. An der Flußseite blieben die älteren Bauteile, die sich dort aneinanderdrängten, unverändert. Die Schloßflügel des Caspar Theyß-Baus aber wurden erweitert, um zwei rechtwinklige Höfe herumgeführt, und

aus der Sprache der frühen deutschen Renaissance in die des Barock übertragen. Imposant erhob sich die Schloßplatzfassade, in vier Stockwerken aufgeschichtet, mit sparsamem Schmuck; aller reichere Ausdruck ist auf die wuchtigen Portale beschränkt, die mit den Vertikalen ihrer mächtigen Säulen die wagerechten Linien der großen Frontfläche durchschneiden. War hier alles auf die Wirkung nach außen berechnet, stark und majestätisch, so ward der Lustgartenfassade bei völlig gleichen Grundverhältnissen der Gliederung ein eleganterer Charakter gewahrt; denn hier war die Gartenfront, deren Tor den König und den Hof in die heiteren Anlagen der Spreehalbinsel führen sollte. Das Wundervollste aber schuf Schlüter in der Architektur des ersten Hofes, wo er mit großem Geschick den vorhandenen Grundstock des Baues benutzte und doch alles zu einer neuen Einheit zusammenschloß. Allenthalben spüren wir an diesem Schloßbau den Einfluß italienischer und französischer Studien. Die römische Ordnung der Portalrisalite, Anklänge an den römischen Palazzo Madama, an Peraults Louvrebau im Hof, und andere Erinnerungen, die auftauchen, beweisen, daß Schlüter als Architekt ebenso von den Meistern des Südens zu lernen wußte wie als Bildhauer. Dennoch ist das, was sein Genie aus solchen Elementen schuf, sein Eigentum geworden, weitab von jeder kleinlichen Kopie, und allen fremden Anregungen zum Trotz ein deutsches, ja ein berlinisches Werk, erzeugt aus einer Verbindung romanischer Formenfreude mit germanischem Geist und märkischer Zurückhaltung. Schlüters persönliche Arbeit blieb auf die Flügel um jenen ersten Hof beschränkt; der Weiterbau nach Westen zu ist ein Werk seines Nachfolgers in der Leitung des Schloßbaus, des Schweden Joh. Friedrich Freiherrn von Eosander, der, von deutschen Eltern in Gotland geboren, den Namen Eosander von Göthe führte. Eosander verlängerte die Schlüter-Fassade



Eosander von Göthe: Das große Westportal am Königlichen Schlosse zu Berlin

und fügte als Abschluß den Westflügel an der Schloßfreiheit an, der durch seine pompösere und prunkvollere Haltung, namentlich durch das triumphbogenartige Barockportal, von Schlüters Größe wesentlich abweicht. Der Meister selbst hatte andere Pläne; ohne Zweifel ist er der Urheber des niemals ausgeführten Projekts gewesen, den Schloßplatz zu einem großen Forum für die Hauptstadt des neuen Königreiches umzugestalten. Doch dies alles blieb nur ein Künstlertraum. Denn in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts erfolgte die Katastrophe, die seinen Sturz herbeiführte: der Neubau des Münzturmes beim Schlosse, den er begonnen hatte, erwies sich als ein Fehlschlag, das Mauerwerk mußte abgetragen werden, und der Schloßbaumeister ward seines Amtes entsetzt. Schlüter hat diesen Schlag niemals verwunden, seine Kraft war gebrochen. Dennoch war er als Bildhauer und Architekt weiter tätig und schuf, als letzte Arbeit in Berlin, eines der schönsten Privathäuser, die heute in der Weltstadt von alter Zeit künden: das jetzige Haus der Loge Royal York (1712). Als aber Friedrich I. 1713 starb, folgte der Meister einem Rufe, der von Peter dem Großen aus Rußland an ihn erging. In Petersburg erwarteten ihn neue Pläne; doch schon 1714 erlag seine zerrüttete Gesundheit den Gefahren des russischen Winters.

So große Taten wie die Architektur und Plastik hat die Malerei in Deutschland während des 17. Jahrhunderts nicht aufzuweisen. Das Erbe Dürers, Holbeins und Grünewalds war vertan. Schon wenige Jahrzehnte nach ihrem Tode ist die deutsche Malerei in Manierismus und Nachahmung der Italiener hinabgesunken. Nur ein einziger Künstler strebt aus den Niederungen zur Höhe empor: der Frankfurter Adam Elsheimer (1578—1620), der zwar, ähnlich wie Poussin und Claude Lorrain, die Hälfte seines Lebens in Rom verbrachte, der aber seinen Landschaften aus den Sabiner und Albaner Bergen eine Naturstimmung und einen malerischen Vortrag von durchaus nordischer, deutscher Art sicherte. Auch Elsheimer hat wie Poussin die Berge, Baumgruppen und Ruinen der Umgebung Roms als Hintergründe für mythologische und biblische Szenen benutzt, doch er setzte an Stelle der heroischen Stilisierung und der kühlen Linienkomposition eine zarte landschaftliche Intimität der Auffassung und eine mit den Niederländern verwandte Poesie der Farbe. Um ihn und nach ihm blieb alles im Mittelmäßigen und in Versuchen stecken. Ein Maler ohne Bedeutung war auch Joachim Sandrart (1606—1688), gleichfalls aus Frankfurt stammend, der uns jedoch in seinem Buche „Teutsche Akademie der Bau-, Bild- und Malerkünste" ein wertvolles historisches Quellenwerk hinterlassen hat. Von den übrigen sind höchstens noch der Maler und Radierer Johann Heinrich Roos (1651—1705), der als Tiermaler Anerkennung fand, und der Schlachtenschilderer Philipp Rugendas aus Augsburg (1666—1742) zu nennen. Auch sie alle fanden erst in Rom ihre künstlerische Heimat.

Rokoko-Porzellangruppe
Kaiser Friedrich-Mus., Berlin

VIII

Das achtzehnte Jahrhundert

Rokoko-Porzellanfigur
Kaiser Friedrich-Mus., Berlin

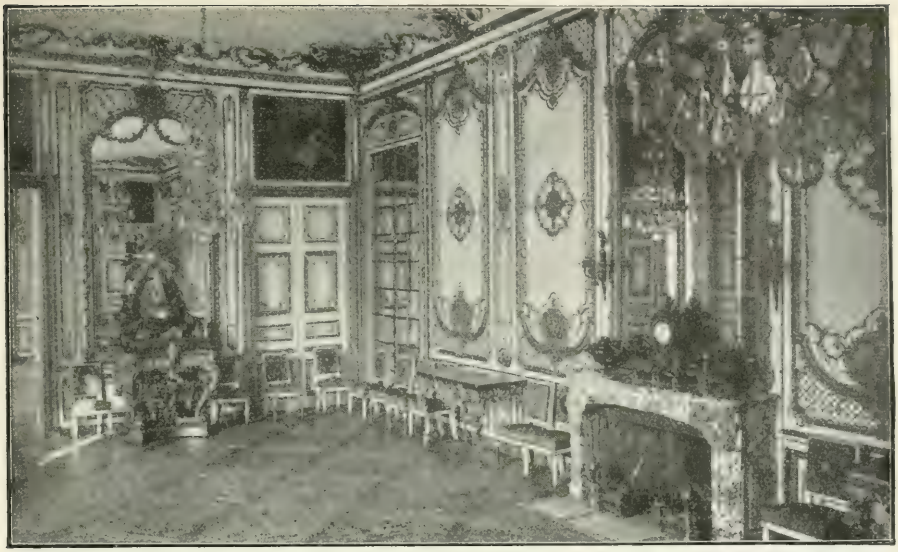
Die Kunst des 18. Jahrhunderts galt vor hundert Jahren als ein wahres Teufelswerk, und es hat lange gedauert, bis eine gerechtere Beurteilung dieses Zeitraums einsetzte. Heute wissen wir, daß kaum eine andere Epoche so innig von künstlerischem Geiste durchdrungen war. Die Zahl der großen Meister, die das Jahrhundert der Welt geschenkt hat, hält gewiß den Vergleich nicht aus mit der stolzen Reihe schöpferischer Persönlichkeiten, die vor ihm aufgetreten waren; aber die künstlerische Kultur der europäischen Völker ist dafür in diesem Zeitabschnitt reicher, verbreiteter, verfeinerter als je vorher. Wie im sozialen und politischen Leben, so kreuzen sich auch in seiner Kunst die verschiedenartigsten, widerspruchsvollsten Tendenzen. Denn es ist die Zeit eines glänzenden Abschlusses und eines bedeutungsvollen Anfangs zugleich: die alte aristokratisch-höfische Welt schwingt sich noch einmal zu höchstem Glanz auf, um dann zusammenzusinken und der neuen Zeit des Bürgertums Platz zu machen. Die Renaissance klingt aus und endet in künstlerischen Gebilden, die ihre Lehren in tändelndem, übermütigem, tollem Spiel ad absurdum führt; ihre Tendenzen werden bald darauf von neuem aufgenommen, ernster erfaßt und radikaler durchgeführt als je vorher, und schließlich melden sich die ersten Anzeichen einer ganz neuen Kunst zu Worte, die zu allen diesen Bestrebungen einen diametralen Gegensatz darstellt. Das alles scheidet sich nicht klar voneinander, löst sich nicht in logischer Folge ab, sondern verquickt und verwirrt sich in zahllosen, oft schwer überschbaren verschlungenen Linien. Um so größer ist der Reiz, diesen gewundenen Pfaden der Kunst nachzugehen.

Frankreich, das am Ende des 17. Jahrhunderts unter Ludwig XIV. die Herrschaft über Europa angetreten hatte, behielt auch jetzt die Führung. Aber ein neuer Geist ward lebendig, als der Sonnenkönig starb. Seine Regierung hatte den Absolutismus des persönlichen Regiments fest begründet, und die Kunst war ein willkommenes Mittel, den Glanz des Hofes, von dem das ganze Staatswesen Licht und Wärme empfing, zu erhöhen.

Boudoir der Marie Antoinette im Schloß zu Fontainebleau. Phot. Aufnahme

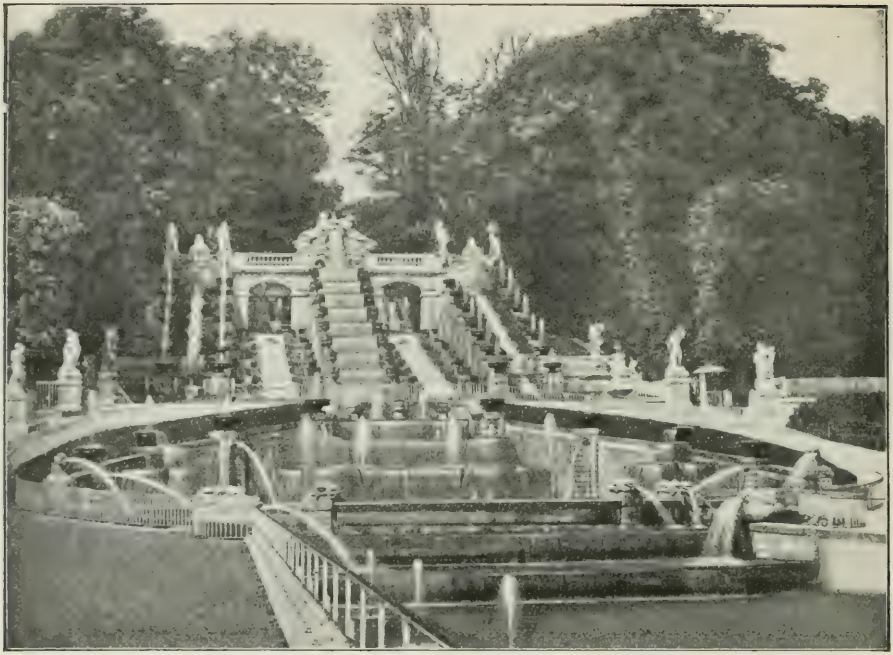
Als aber Ludwig die Augen schloß, war man des steifen Pomps, der schweren Fesseln der Zeremonie müde, und unter dem Regenten Philipp von Orleans (in der „Régence"-Zeit) und vollends unter Ludwig XV. sprudeln die lang zurückgehaltenen Quellen heiterer Lebensfreude wieder auf. Die Grandezza weicht, man will sich einem ungebundenen Dasein, einem schrankenlosen Genuß in die Arme werfen, und es erklingt, zuerst noch gedämpft und aus der Ferne, dann aber lauter und eindringlicher der Ruf: zur Natur zurück! Doch nicht mit einem Schlage ließ sich der Weg von Künstelei und Prunk und Unnatur zur Einfachheit und Schlichtheit finden. Zunächst begnügte man sich damit, die festen und gebundenen Formen des Barock zu lockern, die starren Regeln der Symmetrie zu durchbrechen, an Stelle des majestätischen Ernstes Grazie und Heiterkeit zu setzen. Die dekorativen Künste vor allem kamen diesem Verlangen nach, und in der Innenausstattung der Schlösser und Häuser wie in dem gesamten Kunstgewerbe macht sich nun eine ausgesprochene Tendenz zur Leichtigkeit, zum Launischen und Spielenden geltend.

Das Rokoko erhebt sein Haupt. Die Schnitzereien der Türen und Möbel, die Formen der Geräte und Schmuckstücke nehmen Linien von freien Biegungen und Schwingungen an, die in Schnörkeln, in Blumengewinden, in Muscheln und Gitterwerk auslaufen. Von dem chinesischen und japanischen Kunsthandwerk, das man im 17. Jahrhundert kennen gelernt hatte, übernimmt man das Motiv des scheinbar willkürlichen Wechsels leerer Flächen und zierlich dekorierter Felder und Ecken, übernimmt man die reizvolle Asymmetrie, die alle Schwere aufhebt. Auch die üppigen Farben



Der „Salon des Pendules" im Schlosse zu Versailles. Photogr. Aufnahme

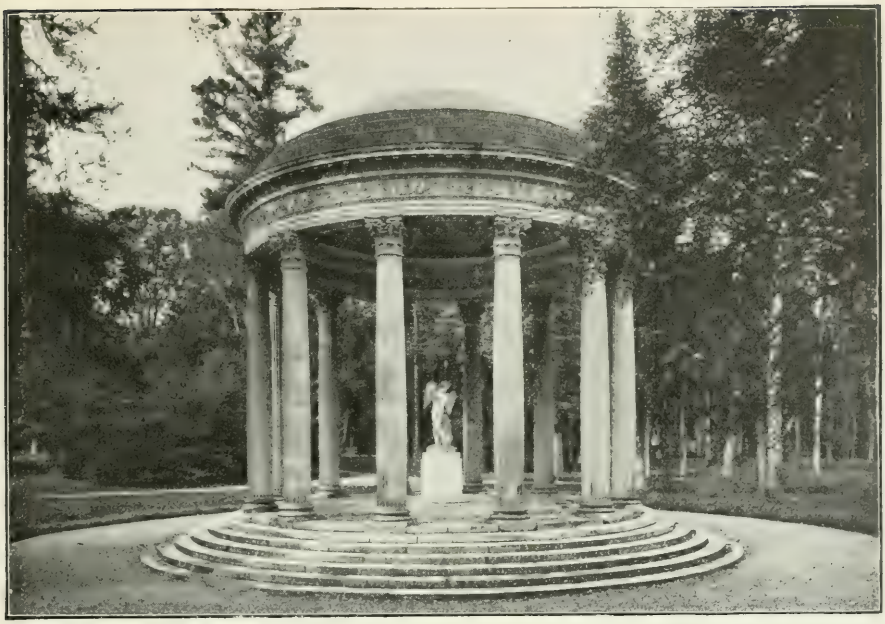
werden verbannt. Man schwärmt für zarte, gedämpfte Töne, für ein mattes Blau, ein blasses Rosa in den Seidenstoffen der Kostüme und Möbelbezüge, für schlichtes Weiß und Gold in der Dekoration der Zimmer. Die Tracht des Rokoko erscheint uns Heutigen noch reichlich verziert genug; den Menschen des beginnenden 18. Jahrhunderts galt sie als eine Erlösung und Befreiung von der Steifheit der Kleidung unter Ludwig XIV. Und das Hüpfende, Tändelnde, Leichtfertig-Graziöse, das sich in der Mode der Schnallenschuhe, der duftigen Puderperücken, der Spitzenjabots und der Schönheitspflästerchen kundgibt, fand in der Kunst sein Spiegelbild in der neu aufkommenden Pastellmalerei, die mit trockenen zarten Farben, wie mit getöntem Puder, Porträts und Genreszenen auf den Karton brachte; in den intimen und lauschigen Boudoirs, die man in den Schlössern der Fürsten und in den „Hotels" der Vornehmen an die Stelle der prunkvollen Repräsentationsräume setzte; und vor allem in der dekorativen Kunstgattung, die — sehr bezeichnend — der Liebling des 18. Jahrhunderts wird: im Porzellan. Die ganze Epoche ist nicht zu denken ohne die zierlichen Schüsseln und Schalen, Teller und Vasen, Gruppen und Figürchen aus diesem zerbrechlichen, vergänglichen Material, dessen zarte Struktur mit Farbe betupft und mit Glasur überzogen ward, daß das Licht des Tages und der flimmernden Kerzen darauf sein prickelndes Spiel trieb. Auch hier spricht der Einfluß Ostasiens mit. Denn das leidenschaftliche Verlangen, die kostbaren chinesischen Stücke in Europa nachzuahmen, führte zu der Erfindung des Porzellans. Die Holländer, die zuerst die ostasiatische Ware auf den Markt gebracht hatten, versuchten schon im 17. Jahrhundert sie zu



Die große Kaskade im Park des Schlosses von St. Cloud, Paris. Phot. Aufnahme

kopieren. Die Delfter Fayencen sind das erste Resultat dieser Bemühungen. Aber die echte harte Porzellanerde ward erst im Anfang des 18. Jahrhunderts in Deutschland entdeckt, wo Friedrich Böttger (1682—1719) im Dienste des sächsischen Kurfürsten und polnischen Königs August des Starken die ersten Gefäße in diesem Stoffe herstellte. Die Folge war die Begründung der Meißner Porzellan-Manufaktur, deren Ruhm sich rasch über ganz Europa verbreitete, und die an zahlreichen deutschen Höfen, vor allem in Berlin, in Wien, in Höchst und Ludwigsburg, dann in Frankreich (Manufaktur Sèvres) die Begründung von Porzellanfabriken hervorrief.

Frankreich aber, das die deutsche Erfindung des Porzellans in eigener Weise nutzte und verarbeitete, ward auf allen anderen Gebieten des Dekorativen und Kunsthandwerklichen maßgebend. Die Innen-Architekten, an der Spitze Robert le Cotte und das Heer seiner Nachfolger (Gilles Marie Oppenord, Juste Aurèle Meissonier, de la Joue usw.), entwickeln das charakteristische Rokoko-Ornament, das sie in ihren Zeichnungen und Stichen mit unerschöpflicher Phantasie abwandelten, um so den Künstlern und Handwerkern aller Länder mustergültige Vorbilder zu liefern. Die Goldschmiedekunst, die Schmiedekunst, der Möbelbau folgten ihnen nach, und mit immer größerer Sicherheit bewegten sich bald alle Zünfte in diesem Stil der Schnörkel und Bänder, der Muscheln und Embleme, der leichten Schneckenlinien und losen Gehänge, in die sich das Rollwerk des Barock auflöste, der



Der Amortempel im Parke des Trianon-Schlosses. Photographische Aufnahme

frei angeordneten, fast naturalistischen Ranken und Blumen. Die festen Linien und Winkel schwinden; Kurven, Bogen, geschweifte, geschlängelte und plötzlich abbrechende Konturen, Halb- und Viertelkreise treten an ihre Stelle. Das Repräsentative wird abgelöst durch das Niedliche, der Ernst durch die Koketterie.

In merkwürdigem Gegensatz steht diese Innendekoration zu der Architektur. Denn das künstlerische Empfinden der französischen Baumeister war zu gut erzogen, um auch an der Fassade die auflösenden Tendenzen des Rokoko aufkommen zu lassen. Hier führte die Sehnsucht der Zeit nach Freiheit und Natürlichkeit vielmehr zu einer Bauart, die an Stelle der Barockdekoration einfacher gehaltene Linien und Formen setzte. Schon in der Régence-Epoche wird das klar erkennbar, und es entwickelt sich eine Architektur, die sich enger als die gesamte Renaissance an die Vorbilder der Antike hält. Denn in der Rückkehr zum Griechentum glaubt man im 18. Jahrhundert immer entschiedener auch eine Rückkehr zum Natürlichen erblicken zu dürfen. Unter Ludwig XV. übersiedeln dann zeitweise die Schnörkel und geschweiften Linien der Innenausstattung auch an die Fassaden der Gebäude, an die Umrahmungen der Türen und Fenster, an den Schmuck der Gesimse und Balkons. Aber schon am Ende der Regierung dieses Rokokokönigs und des Einflusses seiner allmächtigen Freundin, der Marquise von Pompadour, macht sich abermals ein Rückschlag bemerkbar, und unter

Antoine Watteau: Geſellige Unterhaltung im Freien. Gemälde-Galerie, Dresden

Ludwig XVI. tritt ein neues Streben nach Einfachheit und Ruhe auf, das ſich nun mit ungleich größerer Energie durchſetzt. Es ſind die erſten Folgen der Ausgrabungen am Fuße des Veſuv, die ſich hier bemerkbar machen und die ſpäter zu der radikalen Bewegung des Klaſſizismus führen ſollten. Der Louis seize-Stil will noch nicht die Antike unmittelbar nachahmen, ſondern er begnügt ſich damit, wieder gerade Linien, quadratiſche und rechteckige Gliederungen, ſymmetriſche Ornamentanordnungen einzuführen, die Schnörkel durch Kreiſe, die Willkür der Ranken durch korrektere Girlanden zu erſetzen. Eine Ueberſättigung an der launiſchen Tändelei führt nun wieder zu neuer Regelmäßigkeit, die aber nicht in die Schwere und Ueberladung des Barock zurückfällt, ſondern vom Rokoko Diskretion und vornehme Zurückhaltung gelernt hat. Und nun iſt die Bewegung zu mächtig geworden, als daß ihr die dekorative Kunſt hätte ſtandhalten können. Auch die Innendekoration, die Goldſchmiedekunſt, die Möbelarchitektur, das Porzellandekor folgen ihr. Es iſt nur ein Schritt, der von dieſem Geſchmack wenige Jahrzehnte ſpäter zum Stil des Empire führt, und es war falſch, wenn man früher die Entwicklung ſo auffaßte, als habe erſt die große Revolution von 1789 der Rokokoherrlichkeit ein Ende gemacht. Schon vor dieſer gewaltigen Um-

Nicolas Lancret: Gesellschaft im Park. Original im Schloß Sanssouci, Potsdam

wälzung hatte die organische Gesetzmäßigkeit der Stilwandlungen zur Schlichtheit gedrängt, und die Natursehnsucht, die in Jean Jacques Rousseaus Schriften zum Ausdruck kommt und die Revolution vorbereitet, hängt aufs innigste mit der Bewegung zusammen, die auch die vornehme Welt und die führenden Kulturschichten erfaßt hatte. Unmittelbar neben das Schloß Ludwigs XIV. ließ Marie Antoinette im Park von Versailles ihr Schlößchen Trianon aufbauen, das klassische Denkmal einer gewiß noch koketten und spielerischen Freude an einfachem und natürlichem Leben, und die Schäfermode der Zeit, so verziert sie auftritt, zeigt, wie weit die Bewegung um sich griff.

In der französischen Malerei erkennen wir die gleiche Entwicklung. Die Repräsentationskunst des 17. Jahrhunderts wird verabschiedet, und der große Meister, der jetzt den Reigen der französischen Künstler führt: Antoine Watteau (1684—1721), spiegelt in seinen Werken Sinn und Leben der Rokokozeit in ihrer Mischung aus Freiheitsdurst und zierlichem Schnörkelwesen. Er schildert die Freuden der vornehmen Welt, ihre ländlichen und galanten Feste, ihre arkadischen Schäfermaskeraden und das Komödienspiel, an dem sie sich ergötzte, den von der Etikette befreiten Verkehr zwischen den eleganten Kavalieren und den geputzten Demoiselles, und er übertrug in seine Bilder den ganzen Geist der Zeit, ihre Anmut und ihre Lust am Spiel, ihre graziöse Frivolität und ihr sinnliches Raffinement, das

François Honoré Fragonard: Die Badenden. Paris, Louvre

durch die Grazie der gesellschaftlichen Formen vor roher Lüsternheit bewahrt bleibt. Die „Einschiffung nach der Insel Cythere" (heute im Berliner Schloß, eine Wiederholung im Louvre zu Paris), die Schilderung einer Fahrt schwärmerischer und scherzender Liebespaare zu einem Eiland der Lust und Seligkeit, darf als Symbol der ganzen Epoche gelten. Watteaus Lehrer im malerischen Handwerk aber waren die Niederländer, vor allem die Vlamen des 17. Jahrhunderts. Von ihnen übernahm er den rauschen-

François Boucher: Hirt und Hirtinnen. Original im Louvre-Museum, Paris

den Klang der Farben, die zarten Uebergänge und wohlabgestimmten Akkorde der landschaftlichen Hintergründe, die warme, tonige, intime Stimmung seiner Bilder, und der malerische Geschmack, den er der verfeinerten französischen Kultur verdankte, befähigte ihn zu völlig neuen künstlerischen Akkorden und Harmonien. Die niederländischen Lehrer aber hatten Watteau auch stofflich der Natur genähert. In seiner Frühzeit wie am Schlusse seines kurzen, erstaunlich arbeitsreichen Lebens hat er mit resolutem Wirklichkeitssinn Gruppen und Gestalten aus dem Volke, Bauern und Soldaten und

Jean Baptiste Greuze: Bibellektüre. Königliche Gemälde-Galerie, Dresden

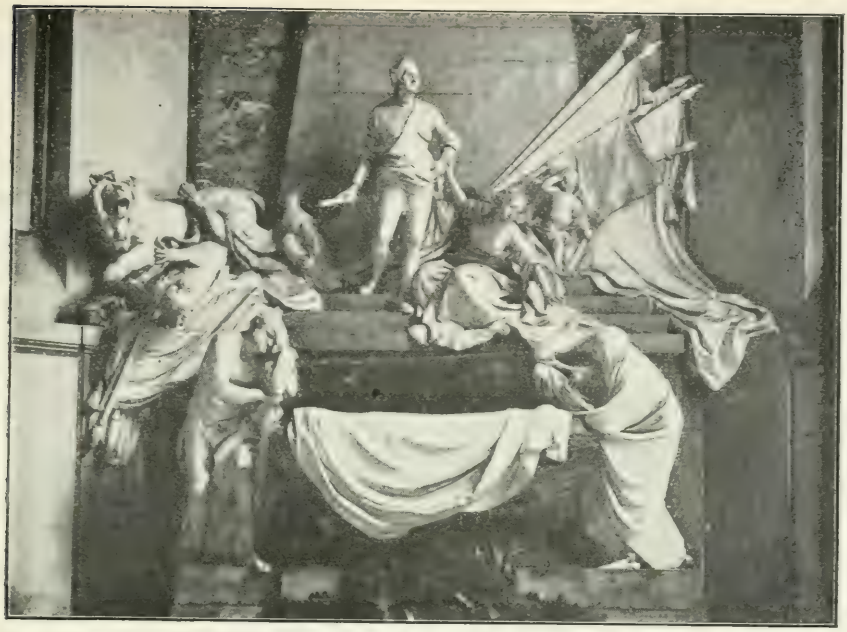
städtische Menschen gemalt, und das spätere Aushängeschild für den Kunsthändler Gersaint (im Berliner Schloß) gibt das Treiben der Käufer und Verkäufer in einer Pariser Bilderhandlung zu Beginn des 18. Jahrhunderts mit wunderbarer Lebendigkeit und Wahrheit wieder. Mit Watteau wetteiferten die bedeutendsten Meister seiner Schule: Nicolas Lancret (1690—1743) und Jean Baptiste Pater (1695—1736). Andere, wie Jean François Detroy (1679—1752) oder Carl van Loo (1705 bis 1765) wandten den neugewonnenen Realismus nüchterner, aber mit großem malerischen Geschick auf Sittenschilderungen der umgebenden Welt an. Liotard (1702—1789) ward der führende Meister im Pastell. Watteaus Erbe in der beherrschenden Stellung der französischen

Kunst ist dann François Boucher (1703—1770), dessen arkadische Schäfer und Schäferinnen, dessen Göttinnen, Nymphen und allegorische Gestalten den Höhepunkt der Rokokoverziertheit darstellen, der aber neben diesen gefälligen und geschickten Bildern in reizvollen Studien nach der Natur und in glänzenden Porträts (Bildnisse der Pompadour) doch wieder seine Verwandtschaft mit dem Watteaukreise bewies. Sein Schüler François Honoré Fragonard (1732—1806) war ihm in dem malerischen und dekorativen Geschmack, mit dem er die flüchtigen Träume und Spiele der Zeit festhielt, weit überlegen. Zur Natur, und nun weit energischer zu wahrer Einfachheit zurück aber führte zu gleicher Zeit Jean Siméon Chardin (1699 bis 1779), der, von den Niederländern angeregt, eine kostbare Kunst der Stillebenmalerei entfaltete und in der Delikatesse seiner Farbenzusammenstellungen sich schon unmittelbar mit dem modernen Geschmack des 19. Jahrhunderts berührt. Auch Jean Baptiste Greuze (1725 bis 1805), dessen sinnlich schwärmerische Mädchengestalten noch von fern mit Boucher verwandt sind, vollzog den Uebergang zum Realismus, ja zu einer bürgerlichen Genremalerei, die ihre Stoffe am liebsten dem Familienleben der Zeit entlehnte und so die holländische Sittenmalerei erneuerte.

Jean Antoine Houdon: Bildnis des Komponisten Christ. W. Gluck
Original im Königlichen Museum zu Berlin

In der Plastik ist Jean Baptiste Pigalle (1714—1785) noch ein Bewahrer älterer Tradition, dessen Grabdenkmal des Marschalls von Sachsen in der Straßburger Thomaskirche noch mit dem allegorischen Pomp der Spätrenaissance wirtschaftete, und dessen glänzend modellierte dekorative Figuren vom Zierlichkeitsgeist des Rokoko beeinflußt sind. Jean Antoine Houdon (1741—1828) aber vertritt auch hier das Streben nach Natur und Lebenswahrheit, und seine Werke (vor allem die sitzende Statue Voltaires im Theatre française zu Paris und die Büste Rousseaus) eröffnen die Reihe der großartigen Schöpfungen, durch welche die französischen Bildhauer des 19. Jahrhunderts die Lehrmeister Europas auf neuen Wegen werden sollten.

Italien tritt im 18. Jahrhundert noch weiter aus der ersten Reihe zurück. Die Traditionen waren hier zu fest begründet, um den raschen Wechsel und die Kreuzwege des Geschmacks zu ermöglichen, die wir in Frankreich



Jean Baptiste Pigalle: Gruppe vom Denkmal des Marschalls von Sachsen
in der Thomaskirche zu Straßburg

beobachteten. Die Formen des Barock hielten sich auch jetzt in der Architektur, in der Innenausstattung und im Kunstgewerbe, und die Werke der Vergangenheit waren zu imposant, um den hüpfenden Stil des Rokoko ohne weiteres neben sich zu dulden. Die Paläste, die man noch immer in reicher Zahl baut, schließen sich unmittelbar an ihre älteren Nachbarn an. In Rom entstanden im Beginn des 18. Jahrhunderts zwei so glänzend gelungene und im heutigen Bilde der ewigen Stadt so maßgebende Anlagen wie der Prachtbau der Spanischen Treppe und das Wahrzeichen der Fontana Trevi (von Niccolo Salvi). Rom blieb überhaupt der Mittelpunkt des italienischen Kunstlebens, wie es das Ziel der fremden Künstler aus ganz Europa war, die sich hier schulten und bildeten. Auch der bekannteste Maler der Zeit: Pompeo Batoni (1708—1787), der über die Art des 17. Jahrhunderts hin wieder auf die Hochrenaissance zurückgriff, wirkte in der Hauptstadt des Kirchenstaates. Daneben aber erlebte Venedig eine glänzende Nachblüte. Die dekorative Großartigkeit, zu der die venezianische Malerei schon am Ende des 16. Jahrhunderts emporgestiegen war, findet einen letzten Vertreter in Giovanni Battista Tiepolo (1696—1770), der mit unerschöpflichem Erfindungsreichtum Wände und Plafonds in den Schlössern seiner Heimatstadt, aber auch im Auslande, in Madrid und im Schlosse zu Würzburg, mit Freskomalereien bedeckte. Der festliche Schwung und die leuchtende Farbenherrlichkeit der Veroneſe und Tintoretto klingen hier nach; doch Tiepolo verbindet mit diesen venezianischen Ueberlieferungen

den Geist und die freie Grazie seiner Zeit. Er ist ein Meister in der Gliederung und Belebung der Flächen, in der oft impressionistischen Art, in der er seine Genien und Putten, seine Wolkengebilde und olympischen Szenerien auf den Putz malte. Auch die realistische Strömung des Jahrhunderts findet in der venezianischen Malerei Eingang. Francesco Guardi malt mit immer neuer Liebe die alte Märchenstadt, vor allem den Markusplatz und die Piazetta, wo die Rokokokavaliere zwischen den ehrwürdigen Baudenkmälern promenieren und die Volksmassen sich drängen. Auch Guardi gehört mit seinen subtilen Malereien zu den Ahnherren der modernen Kunst; denn über das Erzählen und Schildern gehen ihm die Licht- und Luft- und Farbenprobleme, die es hier zu lösen gibt. Weniger geistreich und frei im malerischen Ausdruck, aber von sachlicher und korrekter Treue sind die Bilder des Antonio Canale (1697 bis 1768). Ihm und seinem Neffen Bernardo Belotto (1720 bis 1780), der wie sein Oheim den Beinamen Canaletto erhielt, verdanken wir die wichtigen Veduten der Lagunenstadt, dem jüngeren Canaletto, der über die Alpen zog, daneben auch die vorzüglichen Ansichten von München und Dresden, deren geschichtliche Bedeutung durch die Sauberkeit und den Geschmack der Malerei erhöht wird.

Tiepolo: Mariä Empfängnis
Original im Museum d. Prado, Madrid

Weit stärker als in Italien macht sich der fremde Einfluß in Deutschland geltend. Noch immer waren hier die Folgen des Dreißigjährigen Krieges nicht verwunden, und das Land, das genug zu tun hatte, sich von den furchtbaren Zerstörungen jener Kämpfe zu erholen, brachte nur geringe Mittel auf, um der Kunst zu huldigen. Nur spärlich brachte im Anfang des 18. Jahrhunderts der Boden schöpferische Kräfte hervor. So hielten sich die Fürsten, die in ihren Residenzen, soweit die Mittel reichten, den Pariser Glanz nachzuahmen strebten, am liebsten auswärtige Künstler, die man vor allem von Frankreich, aber auch aus Italien und Holland bezog. Der fremdländische Modegeschmack ward allenthalben maßgebend, auch als allmählich die einheimischen Künstler selbst eingriffen, bewegten sie sich durchaus auf seinen Bahnen. Die Schloßbauten nehmen den Stil

Bernardo Canaletto: Der Neumarkt zu Dresden. Gemälde-Galerie, Dresden

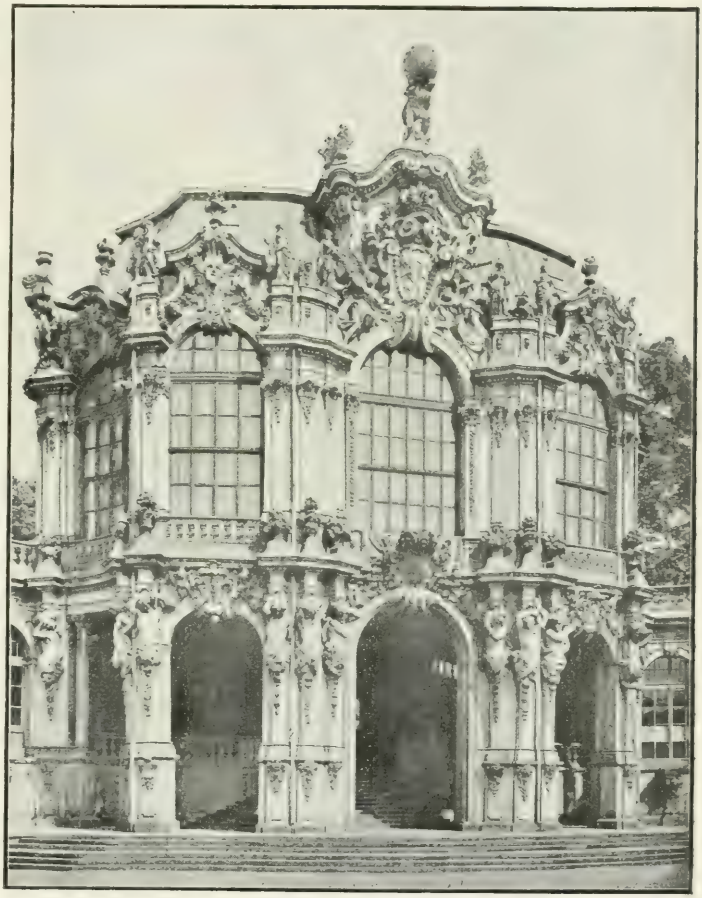
des Rokoko an, wobei wie in Frankreich der Kontrast zwischen der einfacheren Fassadenbehandlung und der schwelgerisch-üppigen Innendekoration aufrecht erhalten wird. So entstehen am Rhein das Brühler Schloß, bei München die Schlösser Nymphenburg und Schleißheim, im weiteren Deutschland die Schlösser von Bruchsal und Münster; am Main, in Würzburg, nun schon von einem Deutschen, von Johann Balthasar Neumann (1687 bis 1753) errichtet, die bischöfliche Residenz, die zu den köstlichsten Werken des deutschen Rokoko gehört. In Wien war Bernhard Fischer von Erlach (1656—1723) tätig, dem die Hofburg der habsburgischen Kaiser ihre schönsten Partien dankt; neben ihm Lukas Hildebrand (1668—1745), der Baumeister des entzückenden Belvedere. Fischer von Erlach hat auch am Bau der Wiener Karlskirche mitgewirkt, die er in einer originellen Renaissance-Variation errichtete. Im übrigen ist der katholische Kirchen- und Klosterbau in Oesterreich wie im benachbarten Bayern und in ganz Süddeutschland auch im 18. Jahrhundert noch völlig von der italienischen Barockkunst abhängig, deren Einzelheiten treu kopiert werden, und deren Kirchen auf deutschem Boden nur durch den in den Bau einbezogenen Turm mit dem charakteristischen Zwiebeldach eine Abweichung erfahren.

Der Hauptplatz des deutschen Rokoko aber ward Dresden, wo sich unter August dem Starken ein Hofleben von verschwenderischem Glanz entfaltete, und wo der Kurfürst, der zugleich die polnische Königskrone trug, gewaltige Mittel in den Dienst der Kunst stellte. Seiner Prunkfreude und Bauluft verdankt die Residenz an der Elbe die Schönheit der reizvollen Anlagen und prächtigen Architekturen, auf denen heute ihre Anziehungskraft beruht. Eine gesellschaftliche Kultur, wie sie in keiner anderen deutschen

Lukas Hildebrand: Die Seitenfassade des Belvedere zu Wien. Nach Dohme

Stadt zu finden war, suchte nach einem passenden und würdigen Rahmen für die üppigen Feste und Veranstaltungen, in denen sich die unbegrenzte Lebens- und Genußfreude des Königs und seines Hofstaates austollte. Vor allem der „Zwinger", den Daniel Pöppelmann (1662—1736) erbaute, sollte der Schauplatz glänzender Vergnügungen werden. Er war als ein offener Saal von großen Dimensionen gedacht, dessen Parkett von Gartenanlagen ersetzt wurde, und dessen Wände die in rechteckigem Grundriß herumgezogenen Bauten darstellen. Diese Bauten, die nur auf drei Seiten des Rechtecks durchgeführt wurden (während die vierte erste im 19. Jahrhundert durch Sempers Galeriebau geschlossen wurde), sind ein einziger schwelgerischer Rokokotraum. Man erblickt einen phantastisch freien Wechsel von niedrigen Galerien, deren Dächer balustradengeschmückte Terrassen sind, und zweigeschossigen Pavillons, die mit der launischen Keckheit ihrer architektonischen Formen, mit den Spiegelscheiben ihrer hohen Fenster, mit ihren Grotten und Springbrunnen, ihrem gedrängten figürlichen und ornamentalen Schmuck, ihren Vasen, Kartuschen, Girlanden, Karyatiden, Pfeilerdekorationen und geschweiften Giebeln das Aeußerste wagen, was sich die Baukunst in Ziergebilden gestatten darf. An dem Bau des graziösen Japanischen Palais hat Pöppelmann gleichfalls mitgewirkt. Auch der Kirchenbau wird in Dresden von der festlichen Heiterkeit des Zeitgeschmacks erfaßt. Die

katholische Hofkirche, die der Kurfürst und König inmitten seiner protestantischen Hauptstadt aufrichten ließ (von Chiaveri), und die das Forum der Neubauten am Ufer der Elbe überragte, wird durch ein Gepränge von Statuen, Balustraden und Zierwerk aller Art, das sich bis zu dem schlanken Turm hinaufzieht, überladen und trotzdem durch die künstlerische Sicherheit des Architekten und seiner Gehilfen vor jeder Zersplitterung und Zerrissenheit des Eindrucks bewahrt, ein steinerner Schmuckkasten, dessen geistliche Bestimmung man über der Weltfreude seines äußeren Bildes fast vergißt. Aber auch in Dresden melden sich inmitten des Rokoko-Champagnerrausches die vereinfachenden Tendenzen der Zeit zum Worte. Die protestantische Frauenkirche von Georg Bähr stellt sich als ein geschlossener Zentralbau dar, den ruhige, ernste Linien umgrenzen, und dessen Risalite, Pilaster, Giebel und Türme alles Schnörkelwerk verschmähen.



Daniel Pöppelmann: Der Zwinger zu Dresden (Mittelpavillon)

Diese ruhigere Dekorations- und Schmuckart, die das deutsche Gegenstück zum französischen Régence- und Louis-seize-Stil bildet und ihrer Gemessenheit und ihres Ernstes wegen von den überzeugten Rokokoanhängern gern spöttisch als „Zopfstil" bezeichnet wurde, wechselt allenthalben mit der

Georg Wenzeslaus Freiherr von Knobelsdorff: Das Berliner Opernhaus

Schnörkelleidenschaft. Das wogende Hin und Her der Kunstströmungen im 18. Jahrhundert aber wird gerade dadurch charakterisiert, daß Rokoko und Zopf nicht überall in gleicher Weise sich ablösen, etwa so, daß man in dem Einsetzen der schlichteren Kunstweise den Ausdruck einer Uebersättigung an der allzuweit getriebenen Zierlust zu erblicken hätte, sondern daß beide Geschmacksrichtungen, die zusammen das Barock ablösten, sich oft wunderlich durchdrangen. In Berlin traten sie in anderer Reihenfolge auf als in Dresden. Es entsprach dem Charakter der eigentümlichen Entwicklung der preußischen Hauptstadt, die in den entscheidenden Jahren eine Schöpfung der Landesherren und ihres persönlichen Geschmacks war, daß in der Mark unter Friedrich Wilhelm I. in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Zopf den Vortritt erhielt, während der Geist und die Grazie des Rokoko erst durch Friedrich den Großen Einlaß fanden. Der Stil Berlins unter dem Soldatenkönig erscheint uns heute durchaus nicht mehr als ein Inbegriff steifer und gedrillter Langweiligkeit, wir erkennen vielmehr in seinen Ergebnissen, den Bürgerhäusern, Palästen, öffentlichen Gebäuden und Kirchen, den gesunden Sinn einer Künstlerschaft, die aus einem glücklichen Instinkt für die ernste und gehaltene Art des Märkertums einen Ausdruck von charakteristischer und bodenständiger Solidität fand. Dem holländisch-niederdeutschen Geschmack Friedrich Wilhelms I. aber setzte nun Friedrich der Große seine französischen Neigungen entgegen, und es entwickelte sich das preußische Rokoko, dem seine glänzendsten Taten in Potsdam gelangen, während es in Berlin von vornherein in ganz bestimmter Weise gemildert erscheint. Eine glückliche Mischung von Schnörkelübermut und Besonnenheit, von dekorativer Lust und zurückhaltendem Ernst lebte vor allem in dem besten künstlerischen Helfer des großen Königs: in Georg

Decke eines Schlafzimmers in der Amalienburg zu Nymphenburg
Nach Aufleger: „Die Amalienburg". Verlag von L. Werner, München

Karl von Gontard: Die Kolonnaden an der ehemaligen Königsbrücke zu Berlin

Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699—1753). Sein Werk ist das Berliner Opernhaus, das von außen mit seinem Säulenvorbau, seinem Giebeldach, mit der Klarheit und Harmonie seines Grundrisses und der sparsamen Dekoration des ornamentalen Schmuckes als ein „Apollotempel" angelegt wurde, in dessen Innern aber Knobelsdorff die ganze Ungebundenheit des Rokoko aufleben ließ, wo mit Marmorverkleidungen, Vergoldungen, Ornamenten und Dekorationen ein so üppiges Spiel getrieben wurde, daß Friedrich den Bau stolz als seinen „Zauberpalast" bezeichnete. In Potsdam wiederum sind Schloß Sanssouci, der Höhepunkt des preußischen Rokoko, und die Anlagen seines herrlichen Parkes das Werk Knobelsdorffs. Der zweite große Architekt, den Friedrich gewann, Karl von Gontard (1738—1802), errichtete auf dem Berliner Gendarmenmarkt die Turmbauten der beiden Kirchen, deren großartige festliche Ruhe wieder zu strengerer Einfachheit übergeht und schon von fern den nahenden Klassizismus ankündigt. Auch sonst hat Gontard in den Kolonnadenbauten Berlins wie in zahlreichen, heute leider mit geringen Ausnahmen verschwundenen Bürgerhäusern sein außerordentliches architektonisches und dekoratives Talent bewährt.

Die deutsche Plastik des 18. Jahrhunderts beschränkt sich im allgemeinen auf den Dienst der Architektur, die nicht nur durch die Fügung der Baumassen wirken will, sondern das Beiwerk von Statuen und Reliefs, von Gruppen und Aufsätzen überall braucht, an den Giebeln, Balustraden

Raphael Donner: Brunnen auf dem Neuen Markt zu Wien

und den Fassaden der Schlösser und der Kirchen, an den reichgeschmückten Brückenanlagen und in den weiten Parks, wo kleine Denkmäler, Brunnen, Freundschaftstempelchen und Figuren aus Sandstein und Marmor hell durch das Grün der Büsche und Bäume schimmern. Ueber das dekorative Geschick der tüchtigen Meister, die hier überall am Werke waren, ragt der Oesterreicher Raphael Donner (1693—1741) empor, der Schöpfer des Brunnens auf dem Neuen Markt in Wien. Den Gegensatz zu dieser dekorativen Plastik, die noch an Renaissance- und Barocktraditionen anknüpft, stellt dann wieder der auch in der Bildnerei erwachende Realismus dar, der in der preußischen Hauptstadt eine Heimat findet. Ein eingewanderter Vlamländer, Antoine Tassaert (1727—1788), gab hier den entscheidenden Anstoß. Er wagte es, für die Figuren der Generale Keith und Seydlitz auf dem Berliner Wilhelmplatz die Zeittracht der friderizianischen Uniform anzuwenden und damit das beliebte französisch-römische Theaterkostüm bewußt zu bekämpfen. Tassaerts Schüler und Nachfolger Joh. Gottfr. Schadow (1764—1850) hat dann das treue und sorgsame Naturstudium seines Lehrers weiter fortgeführt und der nächsten Berliner Künstlergeneration vererbt. Auch in der Malerei ward Norddeutschland ein Hort des frischen Realismus, der sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hervor-

Antoine Pesne: Friedrich (später der Große) und seine Schwester Wilhelmine

wagte. Die französische Kunst war auch hier zuerst als das alleinseligmachende Vorbild gepriesen worden. Pariser Maler wurden an die Spitze der neugegründeten Akademien gerufen, so Louis Silvestre, der nach Dresden kam, und Antoine Pesne, der nach Berlin berufen wurde und hier seit 1711 bis zu seinem Tode 1754 der Hofmaler dreier preußischer Könige war. Pesne brachte die verfeinerte französische Maltechnik mit, die er in seinen zahlreichen Porträts bewährte, aber er wurde in der Berliner Atmosphäre doch halb zum Deutschen und fand von der Pariser Pose und Theatralik den Weg zu geschmackvoller Einfachheit. Noch entschiedener freilich gingen die einheimischen Maler zu einer resoluten Wirklichkeits- und Charakterkunst über. Namentlich der größte Bildnismaler der Zeit, der

in Dresden und Berlin tätige Anton Graff (1736 bis 1813) war der Wortführer eines eindringlichen und ernsten Realismus, der fern von jedem Rokoko-Arrangement alle Kraft auf ein malerisches und seelisches Ergründen seiner Modelle legte und schon die physiologische und luministische Konzentration auf den Blick des Auges anwandte, die später im 19. Jahrhundert ein Künstler wie Franz Lenbach konsequent durchführte. Der Tiermaler Joh. E. Riedinger (1698—1767), der Landschafter Philipp Hackert folgen einem ehrlichen Naturstudium. Ihren charakteristischen Ausdruck aber gewinnt die norddeutsche Kunst der friderizianischen Zeit erst durch Daniel Chodowiecki aus Danzig (1726—1801), den Nebenmann Tassaerts und den Vorläufer Franz Krügers und Adolf Menzels. Auch Chodowiecki hat sich als ein Schüler Pesnes in Gesellschaftsbildchen nach französischem Muster versucht, die von fern noch an Watteau denken lassen. Aber dann ging er zu einem entschiedenen Realismus über, der sich in seinen solide gemalten Porträts und in der kaum übersehbaren Masse der Kupferstiche kundgab, in denen er mit unablässigem und unerschütterlichem Fleiße die Werke der Dichter und Schriftsteller illustrierte und die Menschen seiner Umgebung schilderte. Von den französischen Tendenzen seiner Frühzeit nahm er Abschied und ließ sich von der Strömung forttragen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts namentlich von England her zum Kontinent herüberdrang und energisch auf eine Kunst des Lebens und der Wirklichkeit hinzielte.

Daniel Chodowiecki: Radierung zu Lessings „Minna von Barnhelm"

Daniel Chodowiecki: Einwanderung der Franzosen in Berlin 1771

William Hogarth: Herumziehende Komödianten

William Hogarth: Die „Heirat nach der Mode". London, National-Galerie

Von einer englischen Schule konnte man noch nicht lange sprechen. Bis um die Wende des 17. Jahrhunderts stand das Inselreich völlig unter der Herrschaft ausländischer Künstler. Im Zeitalter der Reformation war Hans Holbein Inhaber des Monopols, die Großen des Landes zu porträtieren. Hundert Jahre später nahm van Dyck seine Stelle ein. Die Zahl der holländischen und flämischen Maler, die in der Zwischenzeit und zugleich mit jenen Beiden in England ihr Glück versuchten, war Legion. Auch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts blieben die Fremden herrschend, neben den Holländern erscheinen noch vereinzelte Italiener und Franzosen, und das Erbe van Dycks selbst treten zwei Deutsche an: der Westfale Peter Lely und der aus Lübeck stammende Rembrandtschüler Gottfried Kneller, die nun durch Jahrzehnte den Riesenbedarf des Londoner Publikums nach repräsentativen Bildnissen deckten. Bis 1723 lebte Kneller, und erst in seiner letzten Epoche rückten vereinzelte einheimische Künstler auf die vorderen Plätze vor. So Jonathan Richardson, der Verfasser der berühmten „Essay on the Theory of painting", Thomas Hudson, der mit bescheidenem Talent die Reihe der englischen Porträtisten eröffnete, und Allan Ramsay, der Begründer der schottischen Kunst. Und als ihr Altersgenosse tritt nun William Hogarth (1697—1764) auf, der als

erster der Kunst seines Vaterlandes zu internationaler Geltung verhalf. Hogarth war als Maler wie als Kupferstecher hauptsächlich ein Volkserzieher. Seine Kunst ist reichlich durchsetzt mit didaktischen Elementen und schreckt in ihrem pädagogischen Bestreben vor keiner Wahrheit des Lebens zurück. Sie hat sogar eine besondere Freude am Derben, Karikaturistischen, Burlesken, und in seinen Kupferstichfolgen „Lebenslauf einer Dirne", „Lebenslauf eines Wüstlings", „Die Heirat nach der Mode" paradiert er als satirischer Realist von glänzender Beobachtungsgabe.

Joshua Reynolds: Lady Caroline Howard
Nach dem Original im Schlosse Howard in England

Daneben aber war Hogarth ein Maler von außerordentlichen Qualitäten. Seine Bildnisse, vor allem sein prachtvolles Selbstporträt mit der Bulldogge und das erstaunlich frisch und breit hingemalte Krevettenmädchen in der Londoner Nationalgalerie lassen ihn nicht nur durch ihre Naturwahrheit, sondern auch durch ihre lebendige Farbe als einen Begründer der modernen Malerei erkennen.

Das Porträt, das allenthalben die Anfangsepoche der neuen Kunst beherrscht, hat dann die englische Malerei vor allem durch die beiden großen Vertreter des Bildnisses weiter gefördert, die als jüngere Zeitgenossen neben Hogarth stehen: durch Joshua Reynolds (1723—1792) und Thomas Gainsborough (1727—1788). Auch Reynolds war durchaus ein Schüler der alten Meister. Auf weiten Reisen hat er die Italiener und Niederländer der Renaissance studiert und sich vor allem von den Venezianern und von Rembrandt seine Rezepte geholt. Er war zugleich ein „Akademiker", ja der erste Akademiker im modernen Sinne, der Mitbegründer und erste Präsident der Londoner Royal Academy, der für den Kunstunterricht recht schematische Doktrinen aufstellte, in seinen berühmten akademischen „Discourses" schwerfällige Theorien entwickelte und für seine Person nach Möglichkeit bestrebt war, die „große Malerei", d. h. die mythologisch-historische Stil- und Kompositionskunst nach England zu

Joshua Reynolds: Die Herzogin von Devonshire mit ihrem Töchterchen

importieren. Aber diese Versuche in der Stilkunst treten völlig zurück gegen die Riesenreihe der großartigen Porträts, die Reynolds hinterlassen hat, und in denen sich das, was er von den alten Meistern gelernt hatte, durch die Kraft seiner Persönlichkeit mit dem Geist und der Anschauung einer neuen Zeit verband. Leben und Wahrheit und rücksichtslose Charakteristik sind hier sein Programm. In den Bildnissen seiner Freunde, in deren Mitte er in London ein glänzendes geselliges Leben führte, in den Köpfen von Laurence Sterne, von Samuel Johnson, von Richard Burke, von Charles James Focks, von Lord Heathfield und Admiral Keppel, in den Bildern der Hofleute und Adligen, die er mit unermüdlichem Fleiß konterfeite, dann vor allem in der Serie seiner Selbstporträts, in denen er wie Rembrandt seine eigene Erscheinung von der Anmut der Jugend bis zur Kurzsichtigkeit und Schwerhörigkeit des Alters begleitete, — überall meldet sich der moderne Realismus zum Worte, dem die Andacht vor der Natur das Hauptgesetz wird; der darauf ausgeht, das neue Geschlecht der tätigen, arbeitsamen Menschen des aufsteigenden bürgerlichen Zeitalters abzuspiegeln. Und allen Zauber seiner Farbenkunst entfaltete Reynolds, wenn er die vornehmen Damen des reichen London, die schlanken Mädchen und Frauen mit ihrer wundervollen englischen Mischung von Grazie und Rasse, von Noblesse und Elastizität und die frohen und gesunden Kinder dieser Kreise malt. Die Ladies und Herzoginnen erscheinen in seligem Mutterglück, umarmen

Thomas Gainsborough: Bildnis der Frau Mears

und liebkosen ihre Babies. Und auch die andern Genossen des Hausstandes, die kleinen Luxushunde, dürfen dabei nicht fehlen. Oder die Kinder erscheinen allein, und alle Zartheit und aller Schmelz der delikatesten Töne müssen helfen, ihre unschuldige Schönheit wiederzugeben. Zu den berühmtesten dieser Frauen- und Kinderbilder von Reynolds gehören das Porträt der schönen und galanten Nelly O'Brien (London, Wallace-Collection), die Darstellung der Schauspielerin Sarah Siddons als dramatische Muse (London, Dilwich-Gallery), das kleine Mädchen der Londoner Nationalgalerie, das er

als „Alter der Unschuld" bezeichnete, die süße kleine Prinzessin von Gloucester, die auf der Erde mit ihrem Hündchen spielt, der stämmige Master Crewe, der als ein kleiner Heinrich VIII. breitbeinig vor uns steht, und das entzückende Bild der Herzogin von Devonshire mit ihrem Töchterchen. Nicht minder modern als der eindringliche Ernst der Auffassung ist der rein malerische Vortrag, der trotz allen Renaissancestudien am liebsten mit breiten, mächtigen Strichen arbeitete, oft nur flott andeutend, fast impressionistisch.

Thomas Gainsborough: Der blaue Knabe
Das Original befindet sich im Grosvenor House, London

Aber während bei Reynolds das warme goldige Licht, das tiefe Rot und Blau und Braun der Venezianer und das Helldunkel Rembrandts wiederkehren, ist Gainsborough in der Bewältigung der Farben und Lichtphänomene noch einen Schritt weitergegangen. Sein berühmter „blauer Knabe" (das Bildnis eines jugendlichen Adligen im blauen van Dyck-Kostüm), das der Herzog von Westminster besitzt, ist höchstwahrscheinlich als ein Protest gegen Reynolds' Farbentheorien entstanden. Denn der Präsident der Akademie predigte die Notwendigkeit, jedes Bild auf einen Grundakkord von „warmen Tönen" aufzubauen (rot, braun, goldiges Gelb). Gainsborough zeigte, was schon Velazquez ein Jahrhundert vorher erprobt hatte, daß man auch die kühlen Farben

(blau, hellgelb, hellgrün) zur Herrschaft über ein Bild zulassen dürfe. Der „Blue boy" sollte das schlagend beweisen. In solchen malerischen Arrangements von höchster Zartheit und Delikatesse war Gainsborough Reynolds überlegen. Ihm sind seine Modelle vor allem farbige Erscheinungen, die er unbefangen zu ergründen strebt. Auch er hat Sarah Siddons gemalt, aber nicht als Muse der Tragödie wie Reynolds, sondern als eine schöne Frau der großen Welt in eleganter Toilette. In dieser Frische und Unbekümmertheit, mit der Gainsborough an seine Aufgaben herantrat, hat er gewiß nicht die Reife und Sicherheit Reynolds' erreicht, dessen Lebenswerk keine Schwankungen kennt. Er ist auch in der psychologischen Charakteristik der Köpfe nicht so weit vorgedrungen wie sein großer Nebenbuhler. Aber als Meister der Farbe, als ein Maler, der eben nur als Maler sah und arbeitete, hat er ihn übertroffen.

George Romney: Bildnis der Lady Emma Hamilton

An diese große Drei: Hogarth, Reynolds und Gainsborough, knüpft der Ruhm der englischen Malerei an. Ihre Arbeit führte eine bedeutende Gruppe jüngerer Porträtisten fort, vor allem George Romney (1734—1802), der eine Zeitlang sogar als gefährlicher Konkurrent von Reynolds und Gainsborough auftrat. Weiter der Schotte John Reaburn (1756—1823), der ausgezeichnete Frauenmaler John Hoppner (1758 bis 1810) und Thomas Lawrence (1769—1830), der alle Großen in England und auf dem Kontinent porträtierte, der freilich in seinen späteren, oft minderwertigen Arbeiten schon die Unarten der offiziellen Bildniskunst des 19. Jahrhunderts annahm.

Zu den großen Vorkämpfern der modernen Malerei in Frankreich, England und Deutschland aber gesellt sich noch, sie alle überflügelnd, ein Spanier: Francisco de Goya (1746—1828). In ihm hatte das Genie

Francisco de Goya: König Karl IV. von Spanien im Kreise seiner Familie

des Velazquez seine unmittelbare Fortsetzung gefunden. Von dem älteren Meister übernahm er die wunderbare Art, menschliche Erscheinungen gleichsam aus der umgebenden Luftschicht auftauchen zu lassen, mit kühlen Farben und tonigen Uebergängen, die die lokalen Werte zur Einheit zwingen, aus jedem Bildnis eine malerische Dichtung zu machen und durch die Hülle des Körpers die Seele des Dargestellten fast unheimlich hindurchschimmern zu lassen. Aber Goya ist über ein Jahrhundert jünger als Velazquez, und wir spüren in seinen Werken den Geist und die Nerven der neuen Zeit. Mit einem phantastischen Realismus, der aller Schranken spottet, hat er in seinen Radierungen, ähnlich wie Callot ein Jahrhundert vorher, das Unheil des Krieges, die „Desastros de la guerra" geschildert, in den „Capriccios" die tollen und grotesken Einfälle einer fieberhaften Unruhe festgehalten, in der „Tauromachie" die grausigen und erregenden Volksbelustigungen der Stierkämpfe dargestellt. In seinen Porträts ist er gleichfalls von einem Wirklichkeitssinn beherrscht, der keine Rücksichten kennt. Selbst die Bildnisse König Karls IV., der ihn zum Hofmaler machte, und der königlichen Familie sind von einer erschreckenden, um alle höfischen Zeremonien unbekümmerten Wahrheit, die den dekadenten Fürstensprossen nichts schenkt. Am glänzendsten entfaltete sich Goyas malerisches Temperament in den Bildern junger Mädchen, in seinen

Goya: Szene aus dem spanischen Volksaufstand 1806
Nach dem im Museum des Prado zu Madrid befindlichen Originale

Francisco de Goya: Der Streit. Museum des Prado zu Madrid

Aktmalereien, in seinen stürmischen malerischen Skizzen von Stiergefechten und andern Szenen aus dem spanischen Leben, die an Schönheit und weichem Schmelz der Farbe, an innerer Lebendigkeit und an berückendem Lichterspiel alles übertreffen, was das 18. Jahrhundert sonst erreichte. Ein moderner Mensch, schon von der Nervosität des 19. Jahrhunderts gepackt, steht in Goya vor uns. Sein Leben, ein ewiger Wechsel von Abenteuern, Liebeshändeln, Duellen, gehört noch der verklingenden Zeit des ancien régime. Es macht ihn zu einem rechten Rokokohelden, zu einem Zeitgenossen Casanovas. Seine Kunst aber eilt seinem Jahrhundert weit voraus. Sie war es, die Jahrzehnte später dem Begründer des französischen Impressionismus, Edouard Manet, entscheidende Anregungen gab.

Francisco de Goya: Die bekleidete Maja Museum des Prado zu Madrid

K. F. Schinkel: Das Alte Museum in Berlin. Verlag der Photographischen Gesellschaft, Berlin

IX

Klassizismus, Romantik und historische Kunst

Wir sahen, wie in der europäischen Kunst des 18. Jahrhunderts alles einem neuen Geiste zustrebte. Es begann die Weltherrschaft des Bürgertums. Wohl hatten die deutschen Städte schon im 16. Jahrhundert eine kräftig entwickelte Kultur des dritten Standes hervorgebracht, aber ihr Einfluß beschränkte sich damals noch auf engbegrenzte lokale Gebiete. Auch das holländische Gemeinwesen des 17. Jahrhunderts stellt uns ein Vorspiel der kommenden Ereignisse dar. Die englische Staatsumwälzung unter Cromwell erst bringt die Entwicklung in Fluß, und die große Revolution der Franzosen von 1789 besiegelt sie. An die Stelle der Fürsten und Aristokraten, die bis dahin die Welt regierten, tritt langsam die Masse des Volkes, die auf allen Gebieten nach und nach die Führung an sich reißt. Ein arbeitsames, tüchtiges Geschlecht tritt auf, und sein Leben und seine Vertreter sind es, die die Künstler schildern. Die Tendenzen der großen Niederländer haben auf England und Frankreich gewirkt und die malerische Anschauung gegen die linearen Kompositionsprinzipien der Renaissance durchgesetzt. Alles scheint auf dem besten Wege, um, wenn das Morgenrot des neuen Jahrhunderts im Osten glüht, der neuen Menschheit auch eine neue Kunst zu geben. Da tritt ein seltsamer Rückschlag ein. Was die großen und die tüchtigen kleineren Meister der Rokokozeit anstrebten und vorzubereiten schienen, ward durch den Klassizismus jäh durchkreuzt, der sein Herrscherhaupt nun feierlich selbstbewußt erhob. Schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts begann diese Strömung, die alsbald gegen jene Anfänge einer unbefangenen realistischen, modernen Kunst als ein Rückschlag auftrat. Die Sehnsucht zur Antike war freilich seit dem Beginn der Renaissance niemals ganz entschwunden. Sie tauchte im Verlauf der Jahrhunderte in immer neuer Form

auf, aber der Zeitgeist erwies sich jedesmal stark genug, um sie mit den eigensten Gedanken und Formvorstellungen der Epoche zu verschmelzen. Jetzt geht man radikaler vor. Aeußere Gründe begünstigen den Siegeslauf der Bewegung. Am Fuße des Vesuv werden Ausgrabungen veranstaltet, und mit Staunen entdeckt man die Reste der verschütteten Städte Pompeji und Herculanum. Weiter südlich bei Salerno findet man die majestätischen Tempelruinen von Paestum. Mit einem Schlage steigt die Herrlichkeit der Antike selbst aus dem Grabe hervor und weckt in ganz Europa stürmischen Jubel. Mit erneuter Aufmerksamkeit studiert man die Denkmäler alter Kunst in Italien und Griechenland. Allerdings sind auch in der künstlerischen Stilentwicklung die Bedingungen gegeben, die eine solche Reaktion ermöglichten. Der Louis XVI.-Stil in Frankreich, der ringsum seine Wirkungen verbreitet hatte, der Zopfstil in Deutschland sind nichts anderes als der Ausdruck einer Uebersättigung an Schnörkel und kleinlichem Schmuckdetail. Der antikisierende Geschmack, der jetzt mit wissenschaftlichem Pathos auftritt, führt diese Prinzipien nur auf gerader Linie weiter. Der Unterschied aber ist, daß früher das künstlerisch-schöpferische Stilgefühl die Wandlung herbeiführte, jetzt die Kunstgeschichte sich in die Kunst einzumischen beginnt.

Frankreich behält auch in dieser neuen Epoche die Führung. Die ganze Stimmung der Zeit drängt hier auf eine neue Antike. Das Altertum, nach dem man künstlerisch sich sehnt, wird zugleich jenes ideale Land der Ursprünglichkeit und Natürlichkeit, in das Jean Jacques Rousseau die hyperkultivierte Menschheit zurückführen wollte. Die Republik, die das Königtum ablöst, erscheint den Franzosen wie eine Fortsetzung der römischen. Man nennt sich „Bürger", wie man sich einst den stolzen Titel „civis Romanus" beilegte. Napoleon wird „Konsul" und führt die römischen Adler wieder ein, und als er sich zum Kaiser krönen läßt, fühlt er sich als ein Erbe des Augustus. Das ganze Land schwelgt in den Vorstellungen, das lateinische Weltreich vom Beginn unserer Zeitrechnung wieder aufgerichtet zu haben, und so ist der Klassizismus hier keine von außen herangeholte Kunstbewegung, sondern ein Erzeugnis der Zeit. Die tatkräftigen Männer, die der Bourbonenherrschaft ein Ende gemacht haben, wie ehemals die eisernen Quiriten den Tarquinius Superbus stürzten, durften sich wohl als Römer gebärden. Alle Sitten waren von der Strömung erfaßt. Zopf und Puderperücke schwanden und machten dem kurzgeschnittenen Haar, bei den Frauen bald dem „Tituskopf" Platz. Und wenn die Männer in der Kleidung nicht zur Toga und Tunika zurückgreifen konnten, so rächten sie sich wenigstens durch eine Zerstörung der alten Rokokotracht. Die Frauen aber begannen sich wie antike Statuen zu kleiden, und es ward in den Pariser Salons sogar modern, dem fließenden Gewande, das den Reifrock über Bord geworfen hatte, auch die Sandale hinzuzufügen, so daß der nackte Fuß, mit Ringen geschmückt, kokett unter dem Saum hervorblinkte. So war es nur natürlich, daß die

Pariser Trachtenbild
der Zeit des Kaiserreichs

freie Kunst mit Wonne die Gelegenheit wahrnahm, sich an den Formen der Griechen zu schulen. Pierre Fontaine (1762—1853) erbaute den Triumphbogen auf dem Pariser Karussellplatz ganz im römischen Stil. François Chalgrin (1739—1811) war ihm im Arc de l'Etoile schon vorangegangen. B. Vignon (1761 bis 1828) errichtete die Madeleinekirche ganz als antiken Tempel im reinen Griechenstil mit Portikus und dreieckigem Giebel, mit Freitreppe und einfachem Grundriß des ganzen Gebäudes. In Deutschland übernahm die preußische Hauptstadt die Führung. „Berlin ist Sparta", hatte man zur Zeit Friedrichs des Großen gesagt, und die prunklose, sachliche Schlichtheit, die zum Wesen des jungen Großstaates gehörte, schien merkwürdig gut zu den vereinfachenden Tendenzen der Klassizisten zu stimmen. Schon das erste Bauwerk, das unter dem großen König entstand: Knobelsdorffs Berliner Opernhaus, gab sich, wie wir sahen, als ein korinthischer Tempel. 1773 entsteht dann, nach den Plänen des Franzosen Jean Legeay, dem Vorbilde des römischen Pantheon folgend, die Hedwigskirche. Karl von Gontard führt bald darauf durch die „Communs" des Neuen Palais den Klassizismus langsam in die Potsdamer Schloßbauten ein. Und noch vor dem Abschluß des Jahrhunderts baut Carl Gotthard Langhans (1733 bis 1808) im engen Anschluß an das Vorbild der Alten, wenn auch allen Einzelheiten nach von der Formgebung der Zopfarchitektur bestimmt, das Brandenburger Tor (1789—1793), zu dem ihm eine Abbildung der Propyläen das Muster geliefert hatte. Auch Friedrich Gilly (1771—1800), der wie ein Meteor am Himmel Berlins aufstieg und verschwand, und sein Vater waren einflußreiche Vorkämpfer einer neuen, die wahre Lehre der Antike befolgenden Baukunst. Und in Berlin trat nun der große Künstler auf, der

Pariser Trachtenbild
der Zeit des Kaiserreichs

Pariser Trachtenbild
der Zeit des Kaiserreichs

diesen Gedanken durch seine Werke den höchsten und reinsten Ausdruck verlieh: Karl Friedrich Schinkel (1781—1841). Er ward ein Schüler Gillys, der nach seinem frühen Tode den Zeitgenossen in Schinkel fortzuleben schien. Dem Vorbereiter der neuen Kunst war hier der Erfüller gefolgt, der nun das höchste Ideal der Zeit: das Griechentum der perikleischen Epoche, von allen alexandrinischen und römischen Verwilderungen gereinigt, als Muster aufstellte. Und wie Gilly, so erfüllte sich auch Schinkel mit dem Gedanken, die edle Kultur des Hellenentums in die Gegenwart zu verpflanzen. Seine ganze Persönlichkeit suchte sich mit den Gesetzen ihrer reinen Idealität zu durchdringen. Das gesamte Leben der Epoche wollte er aus künstlerischem Geist reformieren. So entstanden seine Schriften, die unerbittlich eine Unterwerfung unter das klassische Ideal verlangten, so seine Musterzeichnungen für Dekorationsmaler und Stuckateure, für Möbel und Gerätschaften aller Art, mit denen er das Handwerk reformieren wollte. Und so gelangte er, nach einem gotischen Zwischenspiel, von dem noch die Rede sein wird, zur antikisierenden Architektur, als es galt, die Hauptstadt des geretteten Preußenlandes mit dem Schmuck neuer öffentlicher Gebäude zu versehen. Er baute die Neue Wache als ein Mittelding aus dorischem Tempel und Kastell. Baute das Alte Museum, dessen Tempelcharakter mit dorischen Säulen und griechischen Giebeln für

Karl Friedrich Schinkel:
Die große Rotunde im Königlichen Museum zu Berlin

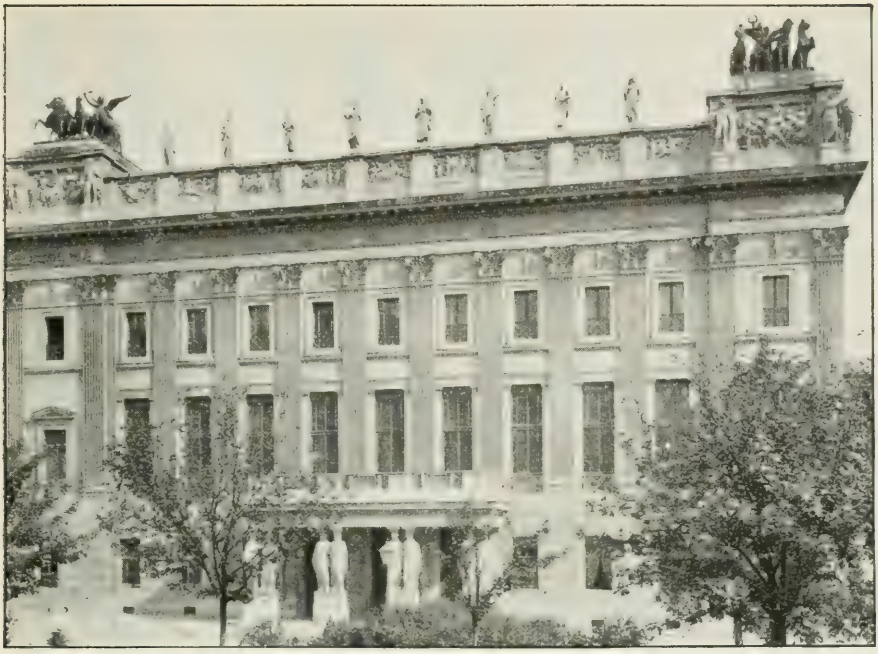
Karl Friedrich Schinkel: Das Königliche Schauspielhaus zu Berlin

derartige Anlagen in ganz Deutschland das Muster abgab, und schließlich das neue Schauspielhaus, bei dem er die schier unlösbare Aufgabe bewältigte, griechische Formelemente mit den praktischen Forderungen eines modernen Bühnenbaues zu versöhnen. Schinkels Konkurrent in der Bewunderung der Mitwelt ward bald der gefeierte Architekt König Ludwigs I. von Bayern, Leo von Klenze (1784—1864), der Erbauer der Glyptothek, der Propyläen, der Hofkirche und des arkadenumzogenen Postgebäudes in München, der Walhalla bei Regensburg und der Befreiungshalle bei Kehlheim. Und unter der Führung dieser beiden im Norden und Süden Deutschlands erblühte nun der antikisierende Baustil, dessen Gesetze im Jahre 1843, schon nach Schinkels Tode, Karl Böttichers „Tektonik der Hellenen" in ein System brachte. Es kam nun die Zeit, wo man überall die unmittelbare Anlehnung an die Antike suchte, wo Schlösser und Theater, Museen, Kirchen und Wachtgebäude mit Tempelfronten und Säulenhallen ausgestattet wurden. In Preußen, wo Schinkel und seine Schüler, unter ihnen an erster Stelle Friedrich August Stüler (1800—1865), der Erbauer des Neuen Museums, unumschränkt herrschten, ward dieser Stil reiner, aber auch trockener durchgeführt; in Bayern und im übrigen Süddeutschland, namentlich in Karlsruhe, das eine Zuflucht des Klassizismus wurde, erschien er freier und festlicher. Aber allent-

Robert Smirke: Hauptfassade des Britischen Museums zu London

halben bedeutete er einen Bruch mit der munteren Art des 18. Jahrhunderts. Die figürliche Dekoration ward ganz vernachlässigt; nur die große Fläche und die Säulenhallen sollten wirken. Ueberall erscheinen die klassischen ornamentalen Motive, der dorische Mäander, der ionische Eierstab, die römische Perlenschnur.

Auch das englische Inselreich blieb von der griechischen Invasion nicht verschont. Im Herzen Londons, der modernsten Stadt Europas, wo sich die Elemente der neuen Epoche frühzeitig wie in einer Reinkultur präsentierten, pflanzte die Antike das Zeichen ihrer Herrschaft auf. Im Mittelpunkt der City erhebt sich, als Wahrzeichen der Handelsmetropole, die Börse, die William Tite (1803—1872) mit Freitreppe und korinthischer Säulenhalle baute, zu ihrer Rechten das Mansion House, das schon der alte George Dance (1695—1768) mit griechischem Portikus versehen hatte, und gegenüber die Bank von England, von John Soane (1752 bis 1837) in den sparsamen und zurückhaltenden Formen der klassizistischen Epoche errichtet. Ein Schüler Soanes aber war Robert Smirke (1780—1867), der in der großartigen Anlage des Britischen Museums dem griechischen Baustil die Bewußtheit und Reinheit gab, die Schinkel zu gleicher Zeit in Deutschland predigte. Und so weit wir über die bewohnte Erde blicken: überall bietet sich das gleiche Schauspiel. Namentlich Dänemark, das durch Thorwaldsens Wirksamkeit in den Vordergrund rückte, lieh auch der Architektur kräftige Impulse; Christian Friedrich Hansen (1756 bis 1845) gab mit seinem Rats- und Gerichtshaus und mit seiner Frauenkirche

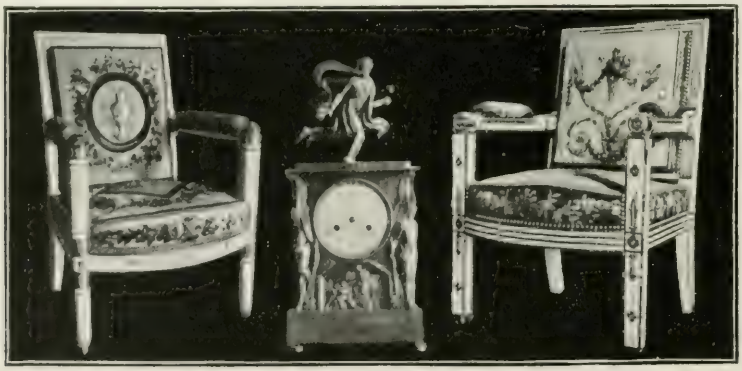


Theofil Edvard Hansen: Die Seitenfassade des Wiener Parlaments. Phot. Löwy

die Linie an, auf der sich die Baukunst Kopenhagens im Beginn des Jahrhunderts in klassischem Geiste verjüngte. Und zwei weitere Architekten des gleichen Namens wirkten in der Fremde: Hans Christian Hansen (1803—1883) baute in Athen die Universität als ein Denkmal des neuerwachten griechischen Geistes, und sein jüngerer Bruder Theofilus Edvard Hansen (1813—1891), der noch 1860 in der Hauptstadt Griechenlands den Prachtbau der Akademie der Wissenschaften in pentelischem Marmor ganz aus hellenischem Geiste geschaffen hatte, ward durch Jahrzehnte der Führer der Baukunst in Wien, wo das Parlamentsgebäude im klassischen Stil der griechischen Blütezeit sein Hauptwerk darstellt.

Unter den gleichen Gesichtspunkten wie die Architektur wandelt sich die Innendekoration und das gesamte Kunstgewerbe. Der Prozeß, der die Fassade der Häuser verändert hatte, wiederholt sich bei der Zimmerausstattung, bei der Möbelkunst, bei der Herstellung der Luxus- und Gebrauchsgegenstände des täglichen Lebens. An die Stelle der malerischen Gesichtspunkte des 18. Jahrhunderts treten plastische und namentlich architektonische Elemente. Form und Linie bestimmen den Geschmack. Die lebhaften Farben verschwinden, die Wände werden weiß gestrichen und erhalten nur diskret vergoldete Leisten, Rahmen, Schlösser. Antiker Zierat aus Bronzeguß wird an den Möbeln befestigt, der Kachelofen wird ein Grabmonument mit einer Urne, der Leuchter eine Säule mit Kapitäl unter der Kerze, das Salzfaß

ein kleines Opferbecken, die Pendule ein zierliches Tempelchen en miniature. Was man an den keramischen Ueberresten der Alten, an den Wandmalereien in Pompeji gelernt hat, wird angebracht, wo sich immer ein Anlaß bietet. Charakteristisch aber für den Stil der Zeit sind besonders die neuen Formen, die das Porzellan annimmt. Auch hier verschwinden die Schnörkel, und klassische Einfachheit bestimmt die Modelle. Meißen verliert seine führende Stellung in Deutschland und räumt der Wiener Manufaktur den ersten Platz ein, die unter Baron Sorgenthals Leitung sich mit Energie in den Dienst des Zeitgeschmacks stellt. An die Stelle der lebhaften Buntheit tritt eine vornehme Zurückhaltung, und der Bildhauer Grassi erfand die Figuren, Statuetten, Gebrauchsstücke und Porträtbüsten in unglasiertem Porzellan, dem sogenannten „Biscuit". Den antikisierenden Neigungen der Zeit kommen diese feingebrannten Skulpturen, die in ihrer matten Farblosigkeit, den Porzellancharakter aufgebend, an kleine Marmorfiguren erinnerten, ebenso entgegen wie die weißen, alten Kameen vergleichbaren Reliefmedaillons auf hellblauem Grunde, die der Engländer Joshua Wedgwood (1730 bis 1795) in seiner Fabrik „Etruria" in Staffordshire zuerst geschaffen hatte, und die man bald überall nachahmte. In Frankreich brachte die Manufaktur von Sèvres neben den Schüsseln, Schalen und Leuchtern im „Empire"-Geschmack, wie man nun allgemein zu Napoleons Zeit den neuen Stil taufte, vor allem die pompösen großen Vasen in Aufnahme, die in griechischen, römischen, etruriſchen Urnen ihre Vorbilder hatten. Das Kunsthandwerk folgte auch auf anderen Gebieten dem klassischen Geschmack. Die Tischler stellten Sitzmöbel her, die von den kuruliſchen Sesseln der Römer abstammten. Die Tische, waren sie gleich aus Holz, mußten sich den Bronzetischen der Pompejaner unterordnen. Die Stickerei folgte den Ornamenten der Architektur und der Innendekoration. Doch mehr und mehr wurde diese Verbindung zwischen Handwerk und Kunst eine äußerliche und gelehrte, bis der Zusammenhang völlig verloren ging. Die Künstler schämten



Kunstgewerbliche Gegenstände im Empire-Stil
Orig. in den Schlössern von Fontainebleau u. Grand Trianon

Antonio Canova: Amor und Psyche. Marmorgruppe in der Villa Carlotta, Tremezzo

sich jener alten Beziehungen, strebten mit aller Kraft der beneideten Höhe der Wissenschaft zu und überließen das Gewerbe der Großindustrie, die sich zu seinem Unheil alsbald seiner bemächtigte.

Am wenigsten gefährlich erwies sich der Klassizismus für die Bildnerei. Sie konnte, wie die Baukunst, unter den Denkmälern der Alten zahllose Vorbilder von vollendeter Großartigkeit finden, an denen die letzten Gesetze ihres Wesens mit unvergleichlicher Meisterschaft zum Ausdruck gebracht waren, und sie konnte diese herrlichen Muster um so eher nutzen, da hier nicht die Schwierigkeiten vorlagen, die sich in der Architektur durch die praktischen Forderungen des modernen Lebens ergaben. In der Plastik ward ein italienischer Künstler der Prophet des neuen Geistes: Antonio Canova (1757—1822), der als erster die Rückkehr zur Antike als Losungswort ausgab. Er selbst vermochte freilich diese große Theorie noch nicht ohne Rest durchzuführen. In seiner Auffassung wie seiner Technik blieb Canova zeitlebens vom Rokoko abhängig, aus dem er sich befreien wollte, und seine Götter und Heroen und weiblichen Idealgestalten künden immer noch die weiche Anmut und Grazie der früheren Epoche, gegen die der Ernst und die Herbheit der überzeugten Klassizisten nun leidenschaftlich zu Felde zogen. Auch seine tüchtigen deutschen Schüler, unter ihnen an erster Stelle der Schweizer Alexander Trippel (1744—1793), der Schöpfer der berühmten Goethe-

Büste, und der Schwabe Johann Heinrich Dannecker (1758 bis 1841), dessen „Ariadne" in Frankfurt und dessen imposante Schiller-Büste in der Weimarer Bibliothek dafür die Beweise geben, sind noch von der weicheren und flüssigeren Formgebung Canovas, von dem erfüllte die Sehnsucht der Künstler und Kunstfreunde.

Johann Heinrich Dannecker: Schillerbüste. Bibliothek zu Weimar

gefälligen Schwung seiner Linien abhängig; immerhin gingen sie schon einen Schritt weiter, um ihren Meister nach Möglichkeit zu übertreffen und den Weg zur alleinseligmachenden „edlen Einfalt und stillen Größe" zu finden. Doch erst der Däne Barthel Thorwaldsen (1770—1844) Er ward der Begründer jener ganz in hellenischen Bahnen wandelnden Bildhauerschule, die auf Jahrzehnte hinaus einflußreich blieb, und schuf mit leichter, nie versagender Hand seine schier unzähligen Statuen und Gruppen, Reliefs und Allegorien, die bei aller äußeren Formenschönheit doch von einem Hauch der Kühle umweht sind.

In Thorwaldsens Lebenswerk offenbaren sich der Gewinn und der Nachteil der Griechennachahmung mit aller Deutlichkeit. Der dänische Künstler, der schon frühzeitig (1797) nach Rom gekommen war, um fast vier Jahrzehnte seines Lebens ohne Unterbrechung in der ewigen Stadt zuzubringen, nahm durch das unablässige Studium der antiken Bildwerke eine Leidenschaft und ein Verständnis für die reinen Formprobleme der Plastik in sich auf, das etwas völlig

Barthel Thorwaldsen: Relief aus dem Alexanderzug der Villa Carlotta

Neues war. Schon sein erstes Hauptwerk: die Statue des Jason mit dem goldenen Vlies, setzte an Stelle der malerischen Auffassung die absolute Strenge des Bildhauerischen, das sich ohne Kompromiß in den festgezogenen, engen Grenzen seines Bezirkes hält; setzte an die Stelle der sinnlichen Körperbehandlung die abstrakte und rein ideelle Art, die vom Dekorativ-Lieblichen zum Monumentalen strebte. So fand er von den gräzisierenden Figuren seiner Heroen, Grazien und Göttinnen ohne Schwierigkeit den Weg zu den Apostelgestalten der Kopenhagener Frauenkirche und zu dem Meisterwerke seines Christus, der mit ausgestreckten Händen die Mühseligen und Beladenen in sein Reich zu rufen scheint. Mit radikalem Eigenwillen ging Thorwaldsen namentlich im Relief, wo sich Bildnerei und Malkunst so nahe zu berühren scheinen, über die allzu malerischen Tendenzen der vergangenen Epoche zum Griechentum der perikleischen Zeit zurück. Nicht perspektivische Illusionen suchte er hier, sondern eine klare Flächenanordnung, die auf jede naturalistische Wirkung verzichtete und alles Figürliche den gleichen Raumgesetzen unterwarf. Sein „Alexanderzug", seine „Jahreszeiten", sein Relieffries „Die Alter der Liebe", seine berühmt gewordenen und in unzähligen Reproduktionen bis heute verbreiteten Rundbilder des Tages und der Nacht, die in der Bewegung und Charakteristik der Figuren noch am ehesten Beziehungen zur Plastik des 18. Jahrhunderts haben, die Darstellungen der Predigt Johannis und des Einzugs Christi in Jerusalem (beides gleichfalls zum Schmucke der Frauenkirche) sind die klassischen Beispiele dieser an antiken Vorbildern geschulten Reliefkunst.

Barthel Thorwaldsen: Christus
Original in der Frauenkirche zu Kopenhagen

Aber zugleich zeigt sich bei diesen reifen Werken Thorwaldsens auch, was der Klassizismus eingebüßt hatte. Er ging im Abstrakten so weit, daß nicht nur die malerischen Elemente der früheren Kunst, sondern auch ihr von innen her bewegtes Leben verloren ging. Wenn man heute durch das großartige Bauwerk wandelt, das die Dänen in Kopenhagen dem Andenken des Meisters gewidmet haben, und das Museum und Grabmonument zugleich ist, so wird man wohl ergriffen von Bewunderung und Respekt vor der Klarheit und Hoheit dieses Lebenswerkes, aber es weht dennoch ein frostiger Hauch

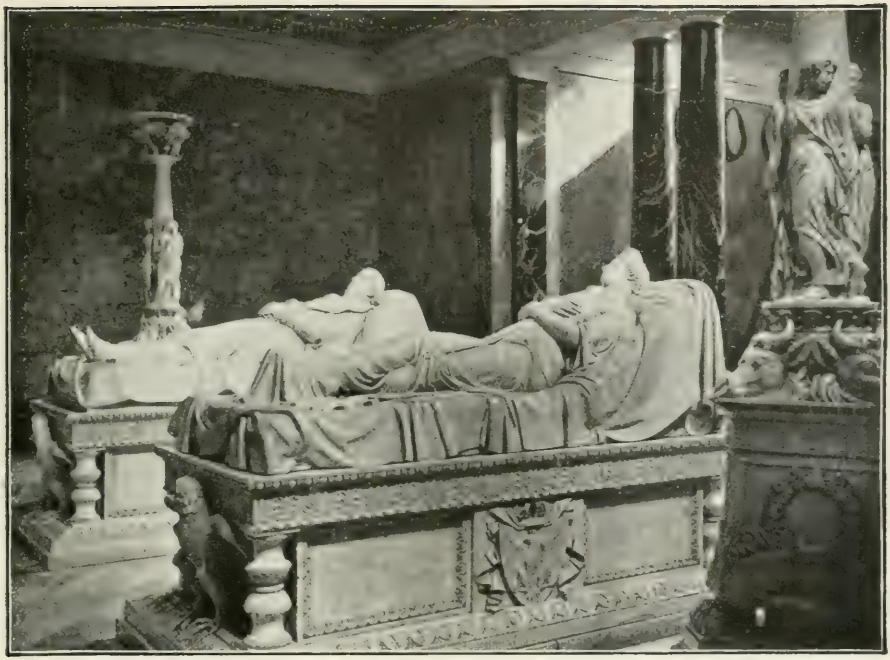
durch das Haus. Die Griechen hatten einst eine nationale Kunst geschaffen, die mit allen Fasern verbunden war mit dem geistigen und ästhetischen Leben ihres Volkes und ihrer Zeit. Die Klassizisten um 1800 aber lösten sich gewaltsam und nach doktrinärem Programm von Volk und Zeit. Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß Thorwaldsen in den Jahren, da Europa vom Kriegslärm durchbraust war, nicht einmal eine der zahlreichen Kampfszenen zum Thema nahm, die ihm die Antike doch bot. Fernab von allem, was die Zeitgenossen bewegte, in eine Welt der Träume und Ideen erhob man sich, und wenn man damit die Befreiung vom Ballast des Alltags gewann, so verzichtete man doch auch zugleich auf die Erfrischung und die treibende Kraft, die aus den Quellen des Lebens geschöpft werden.

Johann Gottfried Schadow: Königin Luise mit ihrer Schwester

Thorwaldsen saß in Rom als der Meister und Priester dieser neuen Anschauungen. Aus allen Ländern strömten ihm die Schüler und Nachahmer zu. Die Nordländer, die an seine Tür klopften, waren natürlich besonders zahlreich, und eine ganze Schule dänischer Klassizisten schloß sich ihm an. Auch Italiener gingen von Canova zu Thorwaldsen über; Pietro Tenerani (1789—1869) ward dabei ein Führer. Und die Deutschen, die sich zu dem verwandten germanischen Meister besonders hingezogen fühlten, vollzogen unter dem Eindruck seiner Werke den Einmarsch in den dogmatischen Klassizismus. Selbst die ältere Generation blieb von der Macht der Bewegung nicht unberührt. Auch Schadow konnte dem Zeitgeist nicht widerstehen. Seine Porträtplastik nahm die Art des antiken Formvortrages an, so wenig sie dabei die Kraft ihrer Charakteristik einbüßte. Von seinen dekorativen Rokokofiguren wandte er sich nun den kleinen Bronzebildnereien zu, die sich dem edlen Schmuck der pompejanischen Häuser näherten. Und selbst der Realismus seiner Monumental-Plastik erfuhr eine Wandlung. Es entsprach durchaus dem äußerlichen Vorgehen des Klassizismus, daß

Christian Daniel Rauch: Denkmal
Friedrichs des Großen in Berlin

man der Kleiderfrage eine Wichtigkeit beimaß, die wir heute kaum mehr verstehen. Das Verlangen nach dem antiken Kostüm wurde so stark, daß selbst die Schlichtheit der Berliner Kunst davon ergriffen wurde. Selbst Schadow mußte sich in diesem Punkte dem Zeitgeschmack und der Ansicht Goethes, der ihn am unerbittlichsten vertrat, beugen: als er das Denkmal für Blücher in Rostock entwarf, stattete er auf das Geheiß des Weimarer Gewaltigen, den man offiziell befragt hatte, den Marschall Vorwärts mit einem Löwenfell und einem Barbarenschwerte aus. Weit stärker aber zeigte sich der zweite große Berliner Bildhauer der Epoche, Christian Daniel Rauch (1777—1857), vom Klassizismus beeinflußt. Er war dreizehn Jahre jünger als Schadow, und diese Differenz genügte vollauf, um ihn in seiner Lehrzeit der älteren Generation zu entfremden und ganz mit klassizistischer Sehnsucht zu erfüllen. Der römische Aufenthalt wirkte darum auf ihn viel tiefer als vordem auf Schadow, und in einer langen Reihe schön gelungener Werke, wie den Victorien der Walhalla bei Regensburg oder den Goethe-Darstellungen, die den Dichter als thronenden Zeus vorführen, zeigte Rauch, was er von Thorwaldsen gelernt hatte. Aber es ist interessant, wie der Berliner Geist auch ihn wieder auf die Erde und in die Gegenwart zurückzwang. In dem herrlichen Grabdenkmal für die Königin Luise suchte er sich gewiß an antike Vorbilder zu halten, doch der schlichte Preußensinn Friedrich Wilhelms III. wollte nicht die Figur einer Göttin, sondern das Marmorbild seiner lieblichen Gattin im Charlottenburger Mausoleum haben, und so mußte der Künstler den griechischen Elementen ganz andere, realistische beimengen. Aehnlich versuchte Rauch bei den Standbildern Scharnhorsts, Blüchers, Bülows, die Schinkels neue Hauptwache umrahmen, sich aus der Affäre zu ziehen, indem er die Uniformen der Freiheitshelden, bei denen man den Anklang an die Generalsuniform nicht verwischt sehen wollte, wenigstens ein bißchen „idealisierte", hier einen Militärmantel zur Toga, dort eine Soldatenhose in das berühmte „nasse Gewebe" verwandelte, das die darunter befindlichen Körperformen deutlich durchschimmern ließ. Und schließlich verstand es Rauch bei einer der wichtigsten Arbeiten seines Lebens: beim Denkmal Friedrichs des Großen Unter den Linden, alle seine antikisierenden Wünsche zurückzudrängen und nach den klassischen Vorschlägen, die heute das Rauch-Museum zu Berlin aufbewahrt (Trajanssäule, Friedrich als Lenker einer Quadriga, oder als römischer Imperator auf antikem Rosse) in dem „Alten Fritzen" mit dreieckigem Hut und Zopf und Stock ein Meisterwerk des Realismus zu schaffen. Diese wundervolle Schöpfung, die aus dem Geist des Volkes hervorgewachsen zu sein scheint, beweist deutlicher als alle Worte, wie das Preußentum der Schinkelzeit den Sinn für Schlichtheit und Einfachheit nicht verlor. Rauchs Nebenmänner, wie Friedrich Tieck



Daniel Christian Rauch: Sarkophage König Friedrich Wilhelms III. und der Königin Luise von Preußen im Mausoleum des Schlosses von Charlottenburg

(1776—1851), der Bruder des romantischen Dichters, und seine Schüler, in erster Reihe Friedrich Drake (1805—1882), standen in einem viel unselbständigeren Abhängigkeitsverhältnis zur Antike als er selbst. Die Gruppen der Berliner Schloßbrücke, des standard-work der Rauchschule, erbringen den Beweis dafür. Und an anderen Orten Deutschlands, wo die regulierende Verständigkeit der preußischen Art fehlte, wie in Wien oder in München, wo unter Ludwig I. Ludwig Schwanthaler (1802 bis 1848) tätig war, regierte der Klassizismus auf Jahre hinaus unumschränkt.

Ueberhaupt hat kein Land dem neuen Griechentum so bedingungslos gehuldigt wie Deutschland, das Vaterland des Doktrinarismus. Schon Johann Joachim Winckelmann war als der eifrige, ja der fanatische Priester dieses Ideals aufgetreten. Bereits 1755 war seine Erstlingsschrift: „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst", neun Jahre später sein monumentales Hauptwerk: „Geschichte der Kunst des Altertums" erschienen. Und als der Morgen des neuen Jahrhunderts dämmert, stehen Goethe und Schiller, auf der Höhe ihres Schaffens und ihrer Macht, als überzeugte Verkünder der neuen Glaubenssätze völlig im Banne der Alten. Dichtung und Kunst der Griechen wird nicht allein gefeiert, sondern nach Form und Inhalt als letztes Ziel des

Raffael Mengs: Der Parnaß. Wandgemälde in der Villa Albani zu Rom

Strebens, als unbedingte Norm hingestellt. Es fehlte nicht an warnenden Stimmen; selbst der alte Klopstock empörte sich gegen die wachsende Tyrannei der helleniſtischen Doktrin und nahm in seine „Gelehrten-Republik" den kräftigen Satz auf: „Hochverrat ist es, wenn einer behauptet, daß die Griechen nicht können übertroffen werden." Aber diese Rufe verhallten ungehört, und man hielt sich lieber an die Theorie Winckelmanns: „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten." In ihrer philologischen Verblendung brachte die regierende Gelehrsamkeit unberechenbaren Schaden für die deutsche Kunst. Ihr Ziel war der geistige Gehalt, die „Idee", der nachzustreben als die wichtigste und höchste Aufgabe erschien. So schätzte sie auch die Werke der Kunst hoch oder gering, je nachdem in ihnen die „Idee" zum Ausdruck gelangt war. Der Inhalt des Gemäldes, der Bildhauerarbeit war das, wonach man zuerst forschte, was man am eifrigsten der Betrachtung unterzog, und diese Art hat noch bis vor zwanzig Jahren die künstlerische Kritik und die kunstgeschichtliche Darstellung bestimmt. Nicht um den eigentlich künstlerischen Inhalt des Werkes bemühte man sich, sondern um einen von außen hereingetragenen literarischen Inhalt, der unerbittlich verlangt wurde.

Der erste deutsche Maler, der in den klassizistischen Strudel hinabgezogen wurde: Raffael Mengs (1728—1779), war noch nicht imstande, sich ganz von den Ueberlieferungen der Zopfzeit zu lösen. Zu seinem Glück; denn seine zarten und duftigen Rokokopastelle haben ein Jahrhundert überdauert, während seine antikisierenden Gemälde (darunter der „Parnaß" in der Villa

Jakob Asmus Carstens: Jason und die feuerspeienden Ochsen (Argonautensage)

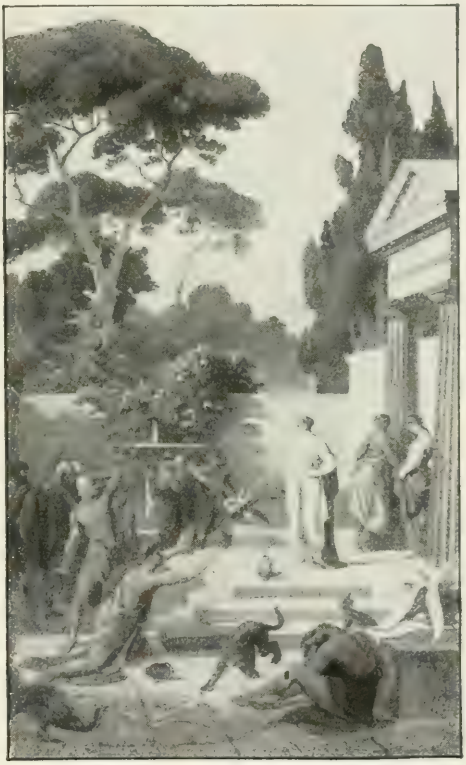
Albani zu Rom) ihren Ruhm eingebüßt haben. Auch Angelika Kauffmann (1741—1807), die in Rom dem Goethekreise angehörte, vermochte sich trotz allen Anstrengungen nicht völlig in eine griechische Malerin zu verwandeln. Sie hielt sich zwar in ihren Bildern an die Kostüme der Vestalinnen, Nymphen und Heroen, aber die klassische Gewandung, meist mit einer höchst unrömisch-schalkhaften Rokokograzie behandelt, wirkt bei ihr mehr als eine amüsante Variation der älteren Art. Erst mit Jakob Asmus Carstens (1754—1798) ist der Umschwung vollzogen. Dieser hartnäckige Schleswiger wirft die gesamte Ueberlieferung und vor allem die Technik der Altvordern über Bord und erfüllt das Ideal der Aesthetiker. Wir müssen es heute beklagen, daß seine eminente Begabung durch die Zeitverhältnisse für die Entwicklung der deutschen Malerei verloren ging. Bei Carstens ist die Farbe fast völlig verschwunden; wo er sich an sie heranwagt, leidet er Schiffbruch. Der „edle Kontur" muß alles sagen, die abstrakte Linie ist das beste Mittel, der ästhetischen, philosophischen, literarischen Idee im Kunstwerk zum Ausdruck zu verhelfen. Programmatisch wandte sich Carstens vom Studium der Natur den griechischen Statuen und den griechischen Dichtern zu. Priamos und Achill, Ajax und Odysseus, Homer und die Parzen, Bacchos und Eros, Ganymed und die Argonauten treten bei ihm auf. Nicht

Bonaventura Genelli: Bacchus bei den Musen. Gesellsch. f. vervielf. Kunst, Wien

individuelles Leben und charakteristische Menschen will er schildern, sondern dem Typus zustreben. Wir lieben ihn heute am meisten, wo er die offiziellen Gebote der Zeit übertrat und seine Zeichnung, unter dem Einfluß Raffaels und Michelangelos, mehr lebhaften Rhythmus und sinnliche Fülle annimmt.

Aus allen Gauen Deutschlands pilgerten nun die deutschen Künstler nach Rom, der Welthauptstadt der Kunst. Hier gelangten die beiden Schwaben Eberhard Wächter (1762—1852) und Gottlieb Schick (1779 bis 1812) als Schüler Carstens' zu Ansehen; hier stieß der Schweizer Heinrich Füßli (1741—1825) zu dem deutschen Kreise. Der eigentliche Thronfolger Carstens' aber ward Bonaventura Genelli (1798 bis 1868), der bis tief in die neue Zeit hinein in mächtigen, von ungewöhnlicher Erfindung und Gestaltungskraft zeugenden Kompositionen (Umrisse zu Homer und zu Dante, Aus dem Leben eines Künstlers, Raub der Europa usw.) das helleniſtische Bekenntnis predigte. Der Zusammenhang mit der Natur war so gut wie aufgehoben; man zeichnete Statuen, aber keine Menschen. Kein Wunder, daß man auch an der lebens- und farbenfrohen Wirklichkeit ringsum, vor allem an der Landschaft, vorüberging. Ihr huldigte man nur, indem man die heroische Stilisierung Poussins und seiner Nachfolger wiederaufnahm, die Farbe aber noch nachlässiger behandelte und die Menschenheimat durch stilisierende Kompositionen zu einem Idealande machte, in dem Götter, homerische Helden und allegorische Gestalten sich wohl fühlen konnten. Der Bayer Joh. Chr. Reinhart

(1761—1847) und vor allem der Tiroler Joseph Anton Koch (1768 bis 1839) waren die ersten, die diesen Weg im engen Anschluß an Carstens'sche Anregungen mit großem Erfolge betraten. Die Landschaft nicht in ihrer Frische wiederzugeben, sondern als Dekoration, als Kulisse für erdichtete Gestalten zu benutzen, an Stelle der reizvollen Willkür der Natur, die als etwas Rohes empfunden ward, eine wohlabgestimmte Harmonie zu setzen, war Kochs Ziel. Seine Nachfolger, Karl Rottmann (1798—1850), der die griechischen Landschaften der Münchener Hofgartenarkaden malte, und Friedrich Preller (1804—1878), schließen sich ihm an. Preller hat es in seinem Hauptwerke, den Odysseelandschaften im Museum zu Weimar, am besten verstanden, den heroischen Schilderungen einen Zug wahrhafter Größe zu verleihen, und in seinen Nordseebildern hat er, auf ganz andere Gebiete überschweifend, mit einer resoluten Kraft der Farbe die Schönheit des Meeres als erster Deutscher malerisch bezwungen.



Friedrich Preller: Odysseelandschaft (Circe)
Nach dem im Museum zu Weimar befindlichen Original

Wie man die Natur der Landschaft umkomponierte, so korrigierte man auch die Natur des Menschenantlitzes. Das Porträt stand in der klassizistischen Zeit nicht hoch im Kurse, und die Maler, die sich lediglich dem Bildnis zuwandten, wurden neben den „Historienmalern" über die Achsel angesehen. Dennoch hielten die älteren Porträtisten, wie Gerhard von Kügelgen (1772 bis 1820) oder Joh. Heinr. Tischbein (1751—1829), der Maler des Goethebildes in der Campagna, noch am ehesten die Verbindung mit den guten Traditionen aufrecht. Erst die folgende Generation, an ihrer Spitze Joseph Stieler (1781—1858) und Franz Winterhalter (1806 bis 1873), führten im Bildnis zu einem vagen Idealismus, der die Gesichter nicht bewahrte, wie sie waren, sondern wie sie nach der Meinung der Maler hätten sein sollen.

Jacques Louis David: Schwur der Horatier. Museum des Louvre zu Paris

Die französische Malerei war zu gut geschult, um sich von den Doktrinen der Zeit völlig einfangen zu lassen. Selbst ihr allmächtiger Führer Jacques Louis David (1748—1825), der das ganze Schwergewicht seiner imponierenden Persönlichkeit für das klassizistische Bekenntnis einsetzte, hütete sich als Künstler wie als einflußreicher Kunstdiktator und Lehrer, das nationale Erbe des geschmackvollen, soliden Farbenhandwerks gering zu achten. In den Bildern, die seinen Ruhm begründeten („Schwur der Horatier" im Louvre, „Brutus vor den Leichen seiner Söhne"), und in denen er, noch vor der Revolution, in römischer Verkleidung republikanische Bürgertugend und Tapferkeit predigte, spielt wohl das mit kühler Klarheit vorgenommene Arrangement der Komposition eine große Rolle. Doch er vergaß auch hier nicht ganz, was er als Maler der Farbe schuldig war. In der Aktmalerei seines „Raubes der Sabinerinnen" aber, in den glänzenden Darstellungen aus der zeitgenössischen Geschichte, die er als leidenschaftlicher Konventspolitiker malte (wie der „Ermordung Marats" im Museum zu Brüssel, wo David nach der Restauration als Verbannter lebte und starb) oder dem Bilde Napoleons auf dem St. Gotthard, den er als begeisterter Anhänger verehrte (auch das Zeremonienbild der Krönung des Kaisers fiel ihm zu), vollends in seinen charaktervollen, lebenswahren Porträts (Madame Récamier, Madame Tanguy und ihre Töchter) bewährte er sich als ein vorzüglicher Meister der

Jacques Louis David: Madame Récamier. Museum des Louvre zu Paris

Malerei, der dann auch einem ausgedehnten internationalen Schülerkreise die bewährten Rezepte weitergab. Von Davids französischen Jüngern trat François Gérard (1770—1837) durch sein berühmtes Bild des blinden Belisar, mehr noch durch seine Porträts der Napoleonzeit (vor allem durch sein noch glücklicheres Bildnis der Madame Récamier) mit dem Meister selbst in Wettbewerb. Als Verherrlicher Napoleons ward Davids Konkurrent und Nachfolger Jean Antoine Gros (1771—1835), der den Feldherrn, Konsul und Kaiser an der Brücke von Arcole, bei den Pestkranken von Jaffa, vor den Pyramiden und in der Schlacht bei Eylau malte. Selbständiger hielt sich Pierre Paul Proudhon (1758—1823), der wohl mit seinem Bilde des von den Genien der Vergeltung verfolgten Mörders („Gerechtigkeit und Rache" im Louvre) dem großen Stil zustrebte, der aber seine sinnlichere Farbenkunst und seine zarten Helldunkelstimmungen lieber an anmutigeren und pikanteren Motiven erprobte („Entführung Psyches durch Zephyr"). Den großen Ausklang des französischen Klassizismus bildete der David-Schüler Jean Auguste Dominique Ingres (1780—1867), der die Lehren der strengen, sorgfältig durchgebildeten Linienführung und des hochgestimmten Idealstils in seinem langen Leben bis an die Grenze der modernen Zeit gegen alle jüngeren Strömungen siegreich verfocht. Aber auch Ingres, dessen Zeichnungen zu den köstlichsten Schätzen der neueren Kunst gehören, ehrte die Gesetze der Farbe. In seinen Aktstudien, wie der weltbekannten „Quelle", fand er eine Versöhnung von plastischer Form-

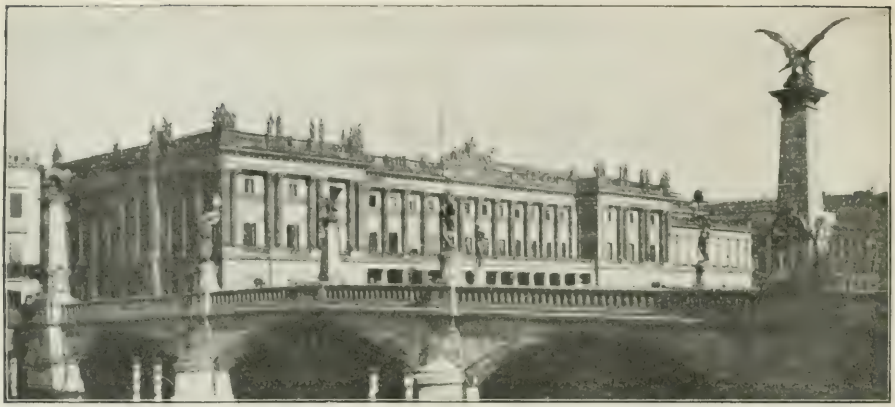
Jean Antoine Gros: Napoleon bei den Pestkranken in Jaffa. Louvre, Paris

auffassung und solider Malerei. In seinen Szenen aus der französischen Geschichte und seinen kirchlichen Gemälden trat er durch das prächtige Kolorit mit den Romantikern und Historikern in Wettbewerb. Durch seine glänzenden Porträts übertraf er sie. In der religiösen Malerei nahm vor allem sein Schüler Jean Hippolyte Flandrin (1809—1864) Ingres' Lehren auf.

Inzwischen war längst der Gegenschlag gegen die antikisierende Doktrin erfolgt. Wie ihre Begründung, so ging nun auch der Kampf gegen sie von der Literatur aus. In Deutschland schlug schon am Ende des 18. Jahrhunderts, als Goethe und Schiller auf der Höhe ihres Einflusses standen und von Weimar aus das klassizistische Credo verkündeten, im benachbarten Jena und in Berlin ein jüngeres Geschlecht andere Töne an. Die „Romantiker", wie sich die Neuerer nannten, verlangten Freiheit von den Einseitigkeiten der Gräkomanie. Sie durchwanderten die Literaturen aller Völker, zogen die Kultur des Orients wieder heran, forschten der Vergangenheit nach, namentlich der deutschen, und begründeten die moderne Geschichtswissenschaft. Die Reaktion gegen die klassische Stilkunst, gegen das Streben nach dem Typischen und andererseits gegen die Nüchternheit der Aufklärungszeit, die wiederum in der Begeisterung für das heidnische Altertum geendet hatte, trieb sie zur Freiheit des künstlerischen Ausdrucks, zur Betonung des Individuellen und zugleich zu einer Erneuerung des christlichen Geistes, die bald katholisierende Tendenzen annahm.

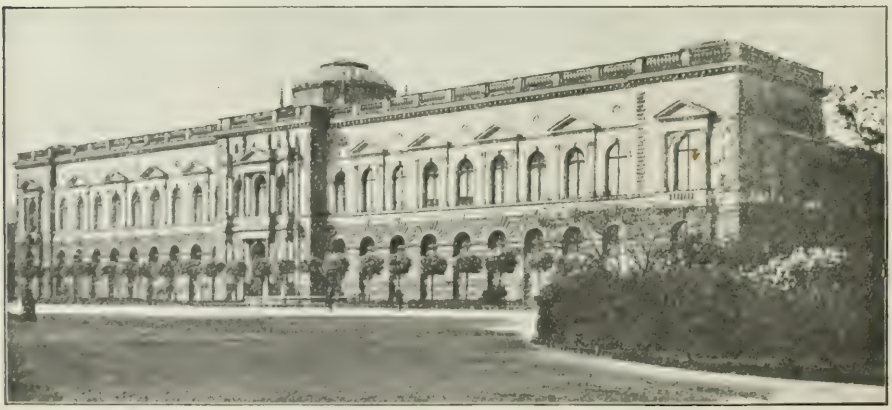
Die romantischen Dichter und Schriftsteller zogen von vornherein auch die bildenden Künste in ihr Programm. Sie knüpften wieder an die Bestrebungen an, die sich schon in der Sturm- und Drangzeit geltend gemacht hatten, als der junge Goethe das Straßburger Münster hymnisch feierte. Die Gotik ward der Stil, für den man schwärmte. Und mit leidenschaftlichem Eifer versenkte man sich in die Eigenart der mittelalterlichen Baukunst, deren Schönheit Tieck und Wackenroder auch in Nürnberg wieder entdeckt hatten. Selbst der Architekt Friedrich Gilly gab ein Werk über die Marienburg heraus. Schinkel beschäftigte sich mit der Gotik, zeichnete und malte Architekturbilder mit gotischen Domen, baute auf dem Berliner Kreuzberg das Denkmal, das die Erinnerung an die Freiheitskriege wach erhalten sollte, in dem alten Stil, den man irrtümlich für einen kerndeutschen hielt, machte in der Berliner Bauakademie und in der Dorotheenstädtischen Kirche die ersten neuen Versuche mit dem Backsteinbau und errichtete für den Prinzen Wilhelm von Preußen, den späteren ersten Kaiser, Schloß Babelsberg bei Potsdam im Geschmack der englischen Gotik, an die sich die Fürsten und Aristokraten damals gern hielten. Aus Schinkels Kreis ging auch Fr. Ahlert hervor, der erste Architekt, der die seit Jahrhunderten unterbrochenen, nun mit Begeisterung wiederaufgenommenen Domarbeiten in Köln leitete. Ebenso der zweite, Ernst Friedrich Zwirner (1802 bis 1861), der auch die Apollinariskirche bei Remagen baute, ein Hauptwerk der romantischen Gotik. Der mittelalterliche Stil erschien dabei freilich nicht völlig in seiner ursprünglichen Laune, sondern mit allerlei „edlen" Milderungen, durch die man das klassizistische Gewissen zu beruhigen suchte. Dieser gemäßigten Gotik, der bald eine Wiederaufnahme romanischer Formen an die Seite trat, folgten nun die Architekten in ganz Deutschland, an ihrer Spitze der Württemberger Karl Heideloff (1788—1865) und der Rheinländer Friedrich Gärtner

Jean Auguste Dominique Ingres: Die Quelle. Museum des Louvre, Paris



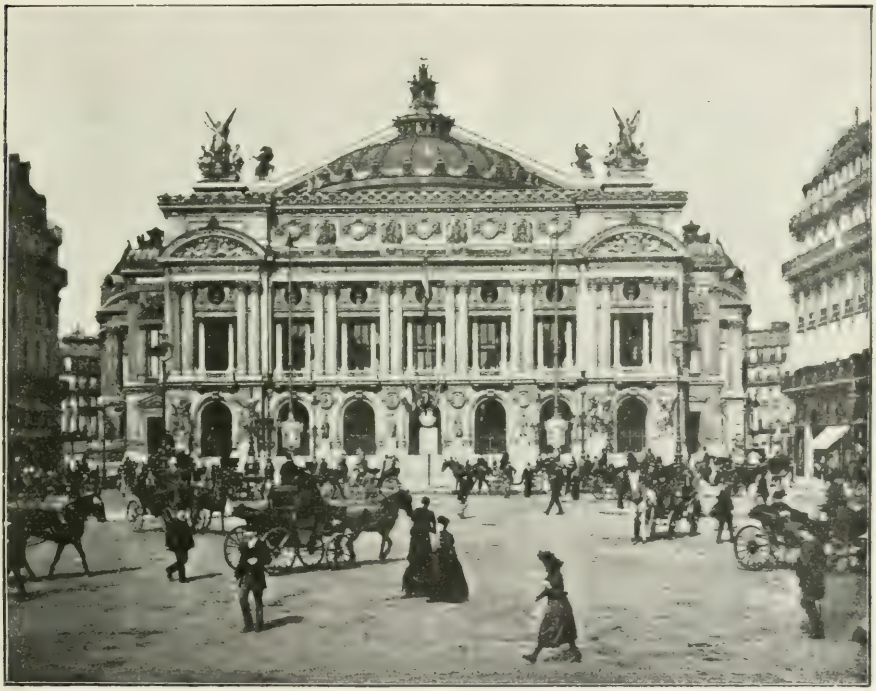
Georg Heinrich Friedrich Hitzig: Die Börse in Berlin. Photogr. Aufnahme

(1792—1847), beide eine Zeitlang im Dienste des Bayernkönigs Ludwig I. (Gärtners Hauptbauten in München: Feldherrnhalle, Universität, Bibliothek, Ludwigskirche). Der romantische Wittelsbacher huldigte auch der allenthalben erwachten Lust, alte Kirchen „wiederherzustellen", und ließ die Dome zu Speyer, zu Bamberg, zu Regensburg gründlich restaurieren (gleichfalls durch Gärtner). Der romantische König in Preußen, Friedrich Wilhelm IV., war es dann, der den wieder stockenden Kölner Dombau neuerdings in Fluß brachte. Aber es währte noch Jahrzehnte, bis endlich im Jahre 1880 der dritte Dombaumeister K. E. R. Voigtel den Türmen die Kreuzblume aufsetzen konnte. Seitdem ist er nun vollendet und gilt mit Fug als ein Wahrzeichen der wiedererstandenen Macht und Größe Deutschlands; aber man merkt es dem jetzt aus dem Gerüst geschälten, von dem Gedränge seiner alten kleinen Nachbarhäuser „befreiten" Bauwerk nur zu deutlich an, daß das Jahrhundert seiner Vollender gotische



Gottfried Semper: Das Museum in Dresden. Aufnahme von R. Tanne

Formen nicht mehr aus der Empfindung, sondern nur noch aus kunsthistorischem Wissen beherrschte. Seine neuen Teile haben in ihrer „Richtigkeit" etwas Frostiges, so daß sie mehr wie Stücke eines kolossalen Modells erscheinen. Weitere Hauptwerke der neudeutschen Gotik wurden die Rathäuser in Wien (von Friedrich Schmidt) und in München (von Georg Hauberisser) sowie zahlreiche Bauten in Hannover, wo Konr. Wilh. Hase (1818—1902) eine große und einflußreiche Schule begründete. Aber beim Mittelalter blieb man nicht stehen. Das einmal angefachte



Jean Louis Charles Garnier: Die Große Oper von Paris. Phot. J. Kuhn, Paris

historische Interesse begann alsbald sich weiter unter den Stilen der Vergangenheit umzusehen, und mit der romantisch-gotischen Bauart und der des klassischen Altertums trat nun die Renaissance in Wettbewerb, zunächst die italienische Renaissance, deren Verehrung die Architekten von den Malern übernahmen. Die Schinkelschüler modifizierten ihren klassischen Formenschatz durch Renaissancegedanken. In diesem Mischstil baute Friedrich Hitzig (1811—1881) in Berlin die Börse und die Reichsbank, Johann Heinrich Strack (1805—1880) die Nationalgalerie und die Siegessäule. In München mußte Leo von Klenze das großartigste Bauwerk der Florentiner Frührenaissance, den Palazzo Pitti, in einem neuen Flügel der Residenz kopieren. Der bedeutendste Vertreter der neuen Stil-

Charles Barry: Das Parlamentsgebäude in London
Photographische Aufnahme von Reinhold Thiele & Co., London

richtung aber war Gottfried Semper (1803—1879), der, als Künstler und Persönlichkeit alle seine Konkurrenten um Haupteslänge überragend, aus einem tiefen und schöpferischen Nachempfinden der Vergangenheitskunst seine Bauten entwarf. Semper entwickelte in einer Reihe noch heute höchst lesenswerter Schriften, vor allem in seinem Buche „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten", ein künstlerisches und kulturelles Programm, das sich mit dem unserer Gegenwart nahezu deckt. Doch er war zu sehr ein Sohn des historisch geschulten Zeitalters, um sich von der Vormundschaft der alten Kunst völlig zu emanzipieren. So errichtete er seine Hauptwerke, das Opernhaus und die Gemäldegalerie in Dresden, in einem festlichen und imponierenden Renaissancestil; so versuchte er sich in seinen sonstigen Dresdener Bauten, in seinen Gebäuden in Wien und Zürich abwechselnd in verschiedenen Kunstdialekten vergangener Jahrhunderte.

Renaissance ward jetzt die Parole, und mit ihrer italienischen Spielart verband sich zu buntem Wechsel die französische und die deutsche. Es begann die Zeit, da in allen deutschen Großstädten die offiziellen, staatlichen und städtischen Gebäude, bald auch die stattlicheren Geschäfts- und Privathäuser als Illustrationsbeispiele einer Geschichte der Renaissancebaukunst aufwuchsen. Es war, als sei das 19. Jahrhundert unfähig, sich selbst eine künstlerische Sprache zu schaffen, die aus seinem Leben und Wesen hervorwuchs. Nach dem Aufschwung der sechziger und siebziger Jahre wurde besonders die deutsche Renaissance beliebt, da man sich für das neu erwachte nationale Bewußtsein

keinen besseren Ausdruck zu schaffen wußte. Namentlich München, wo Lorenz Gedon (1844—1883) und Rudolf Seitz (geb. 1842) tätig waren, nahm dabei eine führende Stellung ein.

In Frankreich beobachten wir dieselbe Entwicklung. Die Romantik hatte auch hier eine Vorliebe für das Gotische erzeugt, deren begeisterter Vorkämpfer Eugène Emanuel Viollet-le-Duc (1814—1879) jenseits des Rheins die gleiche Leidenschaft an stilgerechten Restaurierungen und Wiederherstellungen entzündete wie bei uns. Das zweite Kaiserreich konnte dann die stolzen Bauformen der Renaissance vortrefflich gebrauchen. Die neuen Teile des Louvre, die Napoleon III. bauen ließ, mußten sich natürlich mit kunsthistorischer Gelehrsamkeit den älteren Partien genau anschließen, und der prunkvolle Luxusbau, der wie kein zweiter für den Glanz und die Verschwendung der Eugèniezeit bezeichnend ist, das Haus der Großen Oper in Paris von Charles Garnier (1825 bis 1898), holte sich die Mittel zu seinen triumphierenden, lauten Effekten aus allen erreichbaren Motiven der Renaissance und des Barock zusammen.

Jagdzimmer des Herrn M. von Heyl zu Worms in „deutscher Renaissance", entworfen von Lorenz Gedon

Am längsten hielt sich die Gotik in England, wo sie seit den Jahrhunderten des Mittelalters ihre Herrschaft niemals völlig eingebüßt hatte, und wo der vom Kontinent importierte Klassizismus nur eine kurze Gastrolle gab. Die romantische Strömung brachte den alten Stil in seiner spezifisch nationalen Art wieder so hoch zu Ehren, daß er fortan überhaupt nicht mehr verschwand und noch heute lebendig ist. Das bedeutendste Beispiel dieser verjüngten englischen Gotik ist das weitläufige, breit gelagerte, von Türmen und Spitzen malerisch überragte Parlamentsgebäude, das Charles Barry (1795—1860) am Ufer der Themse erbaute.

Friedrich Overbeck: Die sieben mageren Jahre. Fresko für die Casa Bartholdy

Der Architektur folgte das Kunstgewerbe, das in der spätklassizistischen Zeit arg daniederlag, da die Verbindung zwischen der gelehrt gewordenen Kunst und dem schlichten Handwerk zerschnitten war, und das nun bei den Reformen, die nach der Londoner Weltausstellung von 1851 in ganz Europa einsetzten, nichts Besseres zu tun wußte, als die Stile der Vergangenheit zu kopieren. Es begann ein toller Kreislauf durch den Formenschatz aller Jahrhunderte, zu dem sich die Gewerbe die Hand reichten. Die Kunstgewerbemuseen mit ihren historischen Sammlungen, die nach dem Londoner Vorgang des South-Kensington-Museums und dem Wiener Beispiel (1864 ward das „Oesterreichische Museum für Kunst und Industrie" eröffnet) überall begründet wurden, hatten den offen eingestandenen Zweck, dem Handwerk Vorlagen zum Zwecke der Kopie zu liefern. Mit skrupelloser Nachahmungslust hielt man sich heute an Renaissancemuster, morgen an Schmuckmotive des Barock, übermorgen an die zierlichen Schnörkel des Rokoko. In Deutschland endete auch dieser kunstgeschichtliche Wirrwarr in einer begeisterten Verehrung für das Gewerbe und die Innenausstattung der deutschen Renaissance. Seitz und Gedon wandten ihr Interesse dem Kunsthandwerk ebenso wie der Architektur zu, und der Verleger Georg Hirth versorgte durch große Quellenwerke wie den „Formenschatz der Renaissance" oder das „Deutsche Zimmer" die Kunstgewerbler und die industriellen Firmen mit jederzeit brauchbarem Nachschlagematerial.

Für die Malerei war die Romantik und die durch sie hervorgerufene Strömung eine Erlösung aus den Fesseln des Klassizismus, da sie durch den Hinweis auf stärkeren Ausdruck die Aufmerksamkeit von der Zeichnung und Komposition wieder auf eine lebendigere und sinnlichere Farbe lenkte, eine Wandlung, die durch das bald einsetzende erneute Studium der Renaissancemalerei bestärkt wurde. Schon die früheste deutsche Romantikergruppe begnügte sich nicht mehr mit Linie und Umriß. Sie setzte bei dem religiösen Glaubensbekenntnis ein, das die christlich gesinnten romantischen Dichter ausgegeben hatten. Der Uebergang ließ sich leicht bewerkstelligen.

Friedrich Overbeck: Der Verkauf Josephs. Fresko für die Casa Bartholdy

Denn immer noch war Rom der Mittelpunkt des deutschen Kunstlebens. Der Unterschied, der sich plötzlich geltend machte, war nur der, daß die jungen Leute, die im zweiten Dezennium des Jahrhunderts nach der ewigen Stadt kamen, in ihr jetzt nicht mehr die Stadt der Kaiser und der heidnischen Ueberreste, sondern die Stadt der Kirchen und der christlichen Maler sahen. Eine ganze Gruppe begeisterter deutscher Jünglinge fand sich unter diesem Zeichen in den Jahren 1810—1818 in Rom zusammen: der Lübecker Friedrich Overbeck (1789—1869), der Düsseldorfer Peter Cornelius (1783—1867), die Berliner Wilhelm Schadow, Johann Gottfried Schadows Sohn (1789—1862), und Philipp Veit, der Stiefsohn Friedrich Schlegels (1793—1877), der Frankfurter Franz Pforr (1788—1812), der Leipziger Julius Schnorr von Carolsfeld (1794—1872). In leidenschaftlicher Schwärmerei für ihre gemeinsamen Ziele schlossen sie einen romantischen Bund, indem sie die verlassenen Räume des aufgehobenen Klosters San Isidoro auf dem Monte Pincio bezogen, wo sie ein wahres Mönchsleben führten. Ein Spötter aus dem Klassizistenlager nannte sie zum Scherz die „Nazarener", und der treffende Spitzname blieb ihnen für alle Zeiten. Mit „klopfendem Herzen und heiligem Schauer" suchten die Freunde die Werke der alten Meister auf, besonders die

Peter von Cornelius: Joseph und seine Brüder. Fresko für die Casa Bartholdy

Maler der Frührenaissance, deren gläubige Innigkeit ihr Ideal wurde. Die Hochrenaissance war ihnen schon zu weltlich, zu routiniert, zu heidnisch gesinnt; aber die frommen Maler von Giotto bis Perugino, also die Präraffaeliten, wurden ihre Lehrer, Giovanni da Fiesole erschien ihnen als der „seraphische Meister". Es loderte eine heilige Flamme in den „Brüdern von San Isidoro", denen sich in späteren Jahren noch zwei Oesterreicher zugesellten: Joseph Führich (1800—1876) und Eduard Steinle (1810—1886). Und mit der Freude der Künstler mischte sich die Begeisterung religiöser Inbrunst, als die Freunde gemeinschaftlich an die großen Aufgaben gingen, die ihnen in Rom gestellt wurden: an die Fresken im Hause des preußischen Generalkonsuls Bartholdy (heute in der Berliner Nationalgalerie) und im Palast des Fürsten Massimi. In der „Casa Bartholdy" wurde die Geschichte Josephs auf die Wand gemalt; in der Villa Massimi gaben Szenen aus Ariost, Dante, Tasso die Motive ab.

Von Rom aus trugen die Mitglieder der Bruderschaft ihre Lehren nach Deutschland zurück. Veit und Steinle kamen nach Frankfurt an das Städelsche Institut, wo durch sie das Nazarenertum eine Nachblüte erlebte, dessen letzte Wirkungen wir noch heute bei Hans Thoma und Wilhelm Steinhausen erkennen. Führich ging nach Wien zurück. Cornelius ward von Ludwig I. nach München berufen, und mit ihm kam Schnorr in die bayerische Hauptstadt. Nur Overbeck blieb in Rom, bis an sein spätes

Peter von Cornelius: Die vier apokalyptischen Reiter in der Kgl. Nat.-Gal. zu Berlin

Ende der frömmste und treueste Bekenner der christlichen Malerei. In dieser Richtung auf Gefühl und Innigkeit lag der Fortschritt, den das Nazarenertum gegenüber dem Klassizismus brachte, und als eine weitere, viel versprechende Neuerung erschien es, daß es wenigstens Maler waren, die man jetzt nachahmte, daß man die Norm nicht mehr von einer anderen Kunst, von der Plastik, herübernahm. Aber der Klassizismus war doch noch so mächtig, daß der ganze Kreis später in die Kartonkunst zurückfiel. Auch die weitaus stärkste Persönlichkeit der Gruppe: Peter Cornelius, gelangte in seiner Hauptepoche wieder dazu, die Farbe als unwichtige Nebensächlichkeit, höchstens als notwendiges Uebel von oben herab zu betrachten.

Cornelius bewies zugleich, daß die bildende Kunst immer noch in der Abhängigkeit von literarischen Anregungen wandelte. Er hatte in seiner Frühzeit, von der romantischen Strömung ergriffen, an die ältere deutsche Kunst angeknüpft, im unmittelbaren Anschluß an Dürer Zeichnungen zu Goethes Faust entworfen und in einem Nibelungen-Zyklus versucht, den Charakter des Mittelalters zu treffen. Sein leidenschaftliches Temperament ließ sich auch in Rom von der schlichten Innigkeit der Frührenaissance nicht in Fesseln schlagen. Und als er nun, einem doppelten Rufe nach Deutschland folgend, die Leitung der Düsseldorfer Akademie übernahm und zugleich seine

Karl Friedrich Lessing: Das Bodetal im Harz. Karlsruhe, Gemäldegalerie

Münchener Tätigkeit begann, strebte er über die Grenzen des romantischen Programms hinaus den Großmeistern des Cinquecento zu. Jetzt begann er seinen Ringkampf mit den Geistern Raffaels und Michelangelos; auch die Antike meldet sich wieder zum Worte und Carstens' Einfluß macht sich bemerkbar. In der ersten Arbeit, die Cornelius in München zu bewältigen hatte, in den Fresken der Glyptothek, lieferten die hellenische Götterlehre und die Heroenwelt Homers die Themata. Es folgten die Loggien der Pinakothek, eine Entwicklungsgeschichte der Malerei darstellend, in der Komposition eine Nachbildung von Raffaels vatikanischen Loggien. Die Ausschmückung der Ludwigskirche führte Cornelius wieder aufs religiöse Stoffgebiet zurück, dem er auch in Berlin treu blieb, wohin er 1841 durch Friedrich Wilhelm IV. berufen wurde. Die große Aufgabe, die man ihm hier stellte, war die Ausmalung des Neuen Domes, den der romantische Hohenzoller plante. Ein großes Dombild, die „Erwartung des Weltgerichts", sollte Cornelius schaffen und für den Camposanto der Königsfamilie, den Friedrich Wilhelm seiner protestantischen Hofkirche anfügen wollte, einen Zyklus großer Wandgemälde entwerfen. Das Werk blieb Fragment, und nur die großen Kartons sind uns erhalten, die heute die Nationalgalerie bewahrt. Cornelius trat darin nicht nur als ein Zeichner auf, sondern als Geschichts- und Religionsphilosoph, der einen ungeheuren Apparat von gelehrtem Wissen heranschleppte. Doch gerade darum war der Erfolg, den diese Kartons bei den Gebildeten der Zeit fanden, ein ungeheurer; die im Grunde nicht

Johann Wilhelm Schirmer: Der Mittag. Karlsruhe, Gemäldegalerie

ästhetisch, nur literarisch urteilenden Kunstfreunde jener Jahrzehnte fanden hier ihre Sehnsucht erfüllt. Dem übertriebenen Beifall folgte freilich bald als Gegenschlag eine ebenso unbillige Unterschätzung, und erst die Gegenwart, die Distanz zu diesen riesigen Kompositionen gewonnen hat, beginnt wieder den großartigen Schwung und den packenden Ernst ihrer besten Teile (wie der apokalyptischen Reiter) gerechter zu beurteilen.

Cornelius' Leben endete trotz der begeisterten Verehrung, die ihm von manchen Kreisen entgegengebracht wurde, mit Enttäuschungen. Beim Publikum wie bei seinen Schülern hatte er wenig Glück. Zumal sein Einfluß auf die Düsseldorfer Malerschule war gleich Null. Sein Nachfolger als Beherrscher der dortigen Akademie, Wilhelm Schadow, schlug ganz andere Pfade ein. Mit seinem großen Schülerkreise zog er aus dem Nazarenertum ins weltliche Lager über und machte als Maler den romantischen Zug in die Vergangenheit mit, den die Dichter anführten. Die Düsseldorfer begannen in das ferne Traumland zu wandern, wo die blaue Blume blüht, wo märchenhafte Schlösser und ragende Burgen aufsteigen und Ritter und Knappen und Edelfräulein, Elfen und Feen und Nixen heimisch sind. Der Rhein mit seinen Ruinen und Sagen war so recht ein Land der Sehnsucht jener Jahre, und die ganze Schar der um Schadow versammelten Künstler: Theodor Hildebrand (1804—1874), Carl Sohn (1805—1867),

Alfred Rethel: Der Tod als Freund
Aus Meisterbilder, herausgegeben vom Kunstwart

Julius Hübner (1806—1882), Eduard Bendemann (1811 bis 1889) und Karl Friedrich Lessing (1808—1880), das größte Talent der Schule, stellte sich in den Dienst der romantischen Gedanken. Die Werke der zeitgenössischen Schriftsteller und die von ihnen übersetzten Dichter fremder Zunge, vor allem Shakespeares, lieferten ihnen die Stoffe. Daneben tauchte eine sentimentale Ritter- und Liebesromantik auf, die in einer weichlichen, tränenseligen Stimmung schwamm, und Bendemann erlebte mit seinen berühmten „Trauernden Juden" (1832) den größten Erfolg.

Moritz von Schwind: Natur, Kunst und Wissenschaft

Am meisten Vorteile von dieser neuen Empfindsamkeit hatte die Landschaftsmalerei. Der Führer auf diesen Wegen ward Lessing, der den Reiz der Landschaft am Rhein und in der Eifel entdeckte und als ein echter Romantiker dort am liebsten von Nacht und Mondschein, von verlassenen Berggegenden und wilden Schluchten, von verwitterten Heiligenbildern und verkrüppelten alten Baumriesen erzählte, zugleich aber der Naturszenerie durch die Farbe gerecht wurde. Johann Wilhelm Schirmer (1807 bis 1863) folgte Lessing, um jedoch bald, besonders in seinen Bibellandschaften, zu dem heroischen Stil Kochs und Prellers abzuschwenken, in dessen Pflege er auch seine Schüler, darunter Böcklin und Thoma, einführte.

Zwei Persönlichkeiten aber aus dem Kreise der deutschen Romantiker ragen weit hervor: Moritz von Schwind (1804—1871) und Alfred Rethel (1816—1859). Sie waren nicht mehr die Diener der Poesie,

Ludwig Richter: Der Brautzug

sondern verkehrten mit ihr wie Gleichberechtigte. Rethel, der Nordwestdeutsche, ist ein verschlossener Mann von herber, strenger Eigenart; Schwind, der Wiener, ein fröhliches Menschenkind, übersprudelnd von köstlicher Laune. Sie tauchen beide am liebsten in den Born der deutschen Sage, aber Rethel sucht in ihr das Erhabene und das Düstere, Schwind den zarten Schimmer und den Duft der blauen Blume. Auch Rethel hatte in Düsseldorf gelernt, doch er fand aus eigener Kraft den Stil für die monumentalen Aufgaben, zu denen es ihn drängte, und deren größte die Fresken aus der Geschichte Karls des Großen im Aachener Rathaussaal bilden. Niemand hat Gestalten und Szenen aus der Weltgeschichte so eindrucksvoll und mit so innerlichem Pathos geschildert. Niemand die Kunst der Kartonzeichnung so packenden Wirkungen zugeführt wie Rethel in seinen Schilderungen des Hannibalzuges über die Alpen. Niemand so machtvoll den romantischen Hang zum Dämonischen mit einem kühnen Realismus verbunden, wie er in dem Holzschnittzyklus seines modernen „Totentanzes", in dem er aus der erregten Stimmung des Revolutionsjahres 1848 dem Meisterwerk

Moritz von Schwind: Das Märchen von den sieben Raben
Das Original befindet sich im Großherzoglichen Museum zu Weimar

Théodore Géricault: Wettrennen. Original im Museum des Louvre zu Paris

Hans Holbeins folgte. Moritz von Schwinds Welt ist freundlicher. Sie umfaßt mit gleicher Liebe das zärtlich-schwärmerische Wiener Biedermeiertum und das romantische Poesieland, wo rauschende Eichenwälder und stolze Burgen, Falkenjäger und liebliche Edelfrauen, Elfen und Nixen, Zwerge und Kobolde, fromme Brüder und Musikanten, wandernde Burschen und seufzende Bürgertöchter voll Liebessehnsucht in einer treuherzigen Malerei bunt schimmernder Farben auftauchen. Rübezahl wandert durch die Berge, die Geschichten von Aschenbrödel, von den sieben Raben, von der schönen Melusine ziehen an uns vorüber, der gestiefelte Kater treibt seine Stücklein. Tiecks „mondbeglänzte Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält", blickt schalkhaft in die moderne Philisterwelt hinein. Und der Wiener Schwind läßt über allen diesen Schöpfungen die Klänge lieblicher Melodien dahinschweben. Musik wird allenthalben auf diesen Bildern getrieben, und Musik ist in der ganzen Stimmung seiner Werke. Bürgerlicher und altväterischer klingt diese Romantik schließlich aus in Ludwig Richters (1803—1884) volkstümlichen Zeichnungen aus der Welt der Kinder und schlichter, frommer Menschen.

In Frankreich trat die romantische Malerei von vornherein ganz anders auf. Ihr Programm war, als Rückschlag gegen die David-Schule, die packende Wiedergabe des Lebens und der stärkere Klang rauschender Farben. Ihr erstes Manifest erschien im Pariser Salon von 1819: das „Notfloß der Fregatte Medusa", auf dem sich die Ueberlebenden eines

Eugène Delacroix: Die Julirevolution, 1830. Museum des Louvre zu Paris

Schiffbruchs zwischen tosenden Wellen zusammendrängen, ein Werk von Théodore Géricault (1791—1824). Das Banner der neuen Malerei, das diesem Vorkämpfer allzu früh aus den Händen sank, nahm Eugène Delacroix (1799—1863) auf, der erste und glänzendste Kolorist der neueren französischen Malerei, ein Führer und genialer Entdecker, dessen malerische Reformen bis in die Gegenwart nachgewirkt haben. Sein Debut war wiederum ein Bild von starkem stofflichen Reiz: „Dante und Virgil im Höllenkreise der Zornigen". Es folgte das „Gemetzel auf Chios", abermals ein Motiv voll dämonischen Grausens, das sich in der glänzenden farbigen Behandlung der Szene widerspiegelte. Weiter die „Enthauptung des Dogen Marino Falieri", „Sardanapal auf dem Scheiterhaufen" und ähnliche Schreckensszenen, dann Gestalten und Gruppen aus Goethes Faust, aus Shakespeares, aus Byrons Werken — denn die Begeisterung für deutsche und englische Literatur ist ein wesentliches Element der französischen Romantik —, schließlich die hinreißenden Tierbilder und die Schilderungen aus dem Orient, dessen malerischen Reiz Delacroix zuerst entdeckte. Doch nirgends blieb die Wirkung auf das Gegenständliche beschränkt. Die Farbe ist alles, und Delacroix führt die umwälzende Neuerung ein, seine Werke nicht zuerst zeichnerisch zu komponieren, sondern sie sofort malerisch zu

Théodore Chassériau: Altrömisches Frauenbad (das Tepidarium). Original im Museum des Louvre zu Paris

Paul Hippolyte Delaroche: Die Kinder des Königs Eduard
Original im Museum des Louvre zu Paris

entwerfen, ihre ganze innere Ordnung auf die Wirkungen der Farbe zu stellen. Der Orient blieb auch weiterhin eine Domäne der französischen Romantik. Hier fanden ihre besten Vertreter nach Delacroix, wie Alexandre Gabriel Decamps (1803—1860), wie Eugène Fromentin (1820—1876) und Théodore Chassériau (1829—1856) passende Motive, um ihre leidenschaftliche Farbenkunst zu betätigen.

Die geschichtlichen Studien der romantischen Epoche führten dann zu einer illustrierenden Historienmalerei, die die ausdrückliche Tendenz für sich in Anspruch nahm, zu belehren, die vaterländische Gesinnung zu stärken, auf die öffentliche Meinung zu wirken. Ihr Geburtsland ist Frankreich, und ihr Begründer war Paul Hippolyte Delaroche (1797—1857), dem rasch ein großer Heerbann folgte, darunter Léon Cogniet (1794—1880) und Thomas Couture (1815—1879, sein Hauptwerk die „Römer der Verfallzeit"), die als tüchtige Lehrer im Handwerklichen einen internationalen Schülerkreis, darunter zahlreiche Deutsche, um sich versammelten. Ihnen nahe stehen die französischen Schlachten- und Soldatenmaler, deren Werke die unübersehbare Masse solcher vermeintlich patriotischen Bilder hinter sich herzogen, die seitdem durch viele Jahrzehnte allenthalben in Europa, nicht zum wenigsten in Deutschland, entstanden sind, und die nur selten

Ernest Meissonier: Napoleon III. bei Solferino. Galerie des Luxembourg, Paris

neben ihrem dokumentarisch-geschichtlichen Wert auch einen künstlerischen aufweisen können. Der größte aus dem Kreise dieser französischen Künstler, Ernest Meissonier (1815—1891), wuchs freilich über alle seine Mitstrebenden und Nachfolger weit hinaus. Aehnlich wie in Deutschland Menzel, mit dem er außer dem Geburtsjahr und der kleinen Gestalt noch manche andere Berührungspunkte hatte, ward Meissonier ein meisterhafter Beherrscher der Rokokowelt und ihrer prickelnden Grazie. Wertvoller als seine großen Napoleonsgemälde sind seine kleinen Studien von Gruppen und Kavalieren des 18. Jahrhunderts, die oft wohl allzu spitz gestrichelt sind und trotzdem niemals bis zu Menzels Geistreichtum vordringen, die aber öfter noch durch eine große Delikatesse der Farbenbehandlung Bewunderung erregen.

Erfolgreicher als die Franzosen haben um die Mitte des Jahrhunderts die Belgier das Geschichtsbild gefördert. Die „Abdankung Karls V." von Louis Gallait (1810—1887) und der „Kompromiß des niederländischen Adels" von Eduard de Biefve (1809 bis 1882), die im Jahre 1842 in Deutschland von Stadt zu Stadt wanderten, fanden ungeheuren Beifall. Gallait und Biefve mit ihren belgischen Kollegen in der Historienmalerei galten mit einem Schlage als Führer der Kunst, und Brüssel und Antwerpen übten auf die jüngeren Deutschen Jahre hindurch fast eine größere Anziehungskraft aus als Paris.

In Deutschland selbst hatte schon der begabteste Schüler des Cornelius: Wilhelm von Kaulbach (1805—1874) den Uebergang von der Kartonkunst zum Historienbild vollzogen. Er gab noch nicht die reine Tatsachen-Geschichte, sondern suchte die Darstellung historischer Vor-

Wilhelm von Kaulbach: Zeitalter der Reformation
Wandgemälde im Treppenhause des Neuen Museums zu Berlin

gänge durch eine ebenso aufdringliche wie banale Geschichtsphilosophie aus der Sphäre des Berichts in die der „geistreichen" Betrachtung zu „erheben". Mit einem bedeutenden Kompositionstalent ausgestattet, das es ihm ermöglichte, eine Unzahl von Figuren geschickt über eine Fläche zu verteilen, schilderte Kaulbach historische oder halbhistorische Ereignisse von schwerer, tunlichst welterschütternder Bedeutung. Das gebildete Publikum sah mit Entzücken Dinge, die es in der Schule gelernt oder in Büchern gelesen, und bestaunte im Treppenhause von Stülers Neuem Museum in Berlin die riesigen Wandgemälde des Meisters, den Friedrich Wilhelm IV. ebenso wie Cornelius in seine Hauptstadt gezogen hatte: die Hunnenschlacht, die Zerstörung Jerusalems, den Turmbau zu Babel, die Blüte Griechenlands, die Kreuzfahrer, das Reformationszeitalter. Man bewunderte Kaulbachs Nero, seine Seeschlacht von Salamis, seinen Peter Arbues. Ueberall eine Massenansammlung von Gestalten, eine Theatervorstellung, zu der gleich alle geeigneten Vertreter der ganzen Epoche als Akteure oder Statisten entboten wurden, ein mit ungeheurem Apparat und unsäglichen Mühen gestelltes lebendes Bild. Cornelius begriff man nicht; hier schwelgte man in einem Meer von Verständlichkeiten. Und Kaulbach war überdies schlau genug, den schweren Pomp seiner „großen Maschinen" durch allerlei witzige kleine

Karl von Piloty: Alexander der Große auf dem Sterbebette
Original in der Königlichen Nationalgalerie zu Berlin

Nebenbemerkungen schmackhafter zu machen. Die unverhüllt satirischen Arbeiten, die er hinterlassen, sind unzweifelhaft sein Bestes gewesen; zahlreiche Gelegenheitsblätter zeigen ihn als einen Menschen, der um pikante oder boshafte Einfälle nie verlegen war, und seine Illustrationen zum Reineke Fuchs sind außerordentlich amüsant. Doch hat Kaulbach mit seinen übrigen Illustrationswerken, den süßlichen Bildern zu Goethe und anderen Klassikern, schwer gesündigt. Er hat damit die Reihe der berüchtigten „Prachtwerke" eröffnet, die Jahrzehnte lang die Tische der „guten Stuben" in Deutschland schmückten, als schlimme Zeugen des allgemeinen Ungeschmacks.

Auch Lessing hatte noch vor den ausländischen Anregungen Geschichtsbilder gemalt, besonders aus der Geschichte des Johann Huß, dessen Märtyrertum sein protestantischer Geist feierte. Jetzt aber wuchsen die Historienmaler in Deutschland fast wie Pilze aus der Erde, und als ihr anerkanntes Haupt trat Karl von Piloty auf (1826—1886), der wiederum als ein vortrefflicher Lehrer in seinem Münchener Atelier Generationen von Malern unterwies. Seine großen Bilder, wie „Thusnelda im Triumphzug des Germanicus", „Seni an der Leiche Wallensteins", „Der Tod Cäsars", „Nero beim Brande Roms", „Galilei im Kerker" usw., wurden laut gefeiert und gerühmt, und man merkte nicht das äußerliche und triviale Bühnenarrangement, das hier, freilich mit geschultem Farbenhandwerk, von einem kühl berechnenden Kopfe aufgeboten war. Die Zahl der deutschen Historienmaler, die sich an Piloty anschloß, ist Legion; aber vom Feuer und der Leidenschaft der Romantik war in ihren riesigen Illustrationen, deren Vorwürfe mit großem Fleiß aus allen Bänden der

Weltgeschichte zusammengesucht wurden, nichts mehr zu spüren. In Oesterreich war namentlich Karl Rahl (1812—1865), in seinen eigenen Gemälden Wilhelm von Kaulbach, in seiner Wirksamkeit als Lehrer Piloty vergleichbar, für das Historienbild tätig. Ungleich höher empor aber stieg der Ungar Michael von Munkacsy (1844—1900), der sich in trefflichen Bildern aus dem Volksleben seiner Heimat einen so scharfen Blick für Natur und Wahrheit und ein so solides Farbenhandwerk angeeignet hatte, daß er sich auch bei seinen großen Historienstücken (Die letzten Augenblicke Mozarts, Christus vor Pilatus, Die Kreuzigung) als ein Kolorist von ungewöhnlicher Kraft bewährte. Seine virtuose Beherrschung des altmeisterlichen Helldunkels hat zahlreiche jüngere Deutsche beeinflußt, die Munkacsy in seinem späteren Wohnsitz Paris nahe traten.

Die Plastik hatte unter dem Wirbeltanz der historischen Stile weniger zu leiden; denn ihr einziges Stoffgebiet: die Nachbildung des menschlichen Körpers, duldet keinen so raschen Wechsel seiner Herrscher. Ueberdies hatte die Antike den mächtigen Einfluß, den sie um 1800 gewonnen hatte, niemals völlig eingebüßt. In Frankreich, das die handwerkliche Ausbildung in der Bildhauerei ebenso gründlich betreibt wie in der Malerei, und das darum auch hier an der Spitze marschiert, gerieten zwar selbst die Klassizisten, wie François Bosio (1769—1845) oder Denis Antoine Chaudet (1763 bis 1810), niemals in die nüchterne Kühle der Thorwaldsen- oder der Rauch-Schule. Doch die romantische Zeit brachte auch hier einen gesteigerten Ausdruck und eine leidenschaftlichere Verve des Vortrags mit sich. Wir finden sie zuerst bei Pierre Jean David, nach seinem Geburtsort David d'Angers genannt (1789—1856), in seinen prachtvollen Porträtbüsten und Bildnisreliefs (Goethe, Napoleon) und in seinen Monumentalwerken (Standbild Corneilles in Rouen). Den Anschluß an die historische Richtung fand dann auf dem Gebiet der Skulptur Paul Dubois (geb. 1829), der sich bewußt an den Meistern des Quattrocento schulte. Alle seine Werke, deren schönster Wurf das Reiterdenkmal der Jungfrau von Orleans in Reims und Paris ist, sind erfüllt von jener Kunst der Frührenaissance, die leidenschaftliches inneres Leben durch eine bedachte Zurückhaltung in der Formbehandlung milderte und sich besonders an der Modellierung schlanker, sehniger Gestalten erfreute.

P. J. David d'Angers: Reliefbildnis von Napoleon Bonaparte

Ernst Rietschel: Lessingdenkmal in Braunschweig
Aufnahme der Neuen Photographischen Gesellschaft A.-G., Steglitz

In Deutschland war die Romantik, die sich für die Malerei so fruchtbar erwies, für die Plastik kaum ergiebig; nur geringe Versuche wurden gewagt, die Gotik auch hier wieder aufzunehmen. Die Fortbildung der antikisierenden Lehren fand vielmehr sofort durch eine Vermischung des Klassizismus mit einem einigermaßen nüchternen Realismus statt, die noch ein Gran milder Hochrenaissance in sich aufnahm. Am weitesten kam auf diesem Wege Ernst Rietschel (1804—1861), der die großen geistigen Führer der Deutschen, Lessing in Braunschweig, Goethe und Schiller in Weimar, in

Reinhold Begas: Reiterstandbild Kaiser Wilhelms I. vor dem Berliner Schlosse

ihrer historischen Tracht als wohlabgewogene monumentale Figuren modellierte. Zu den erfolgreichsten Schülern, die Rietschel in Dresden um sich sammelte, gehörten Johannes Schilling (geb. 1828), der Meister der Tageszeiten-Gruppen an der Treppe der Brühlschen Terrasse, und Julius Hähnel (1811—1891). Die großen Denkmäler, die im Laufe des Jahrhunderts in Deutschland in so überreicher Zahl enthüllt wurden und heute auf den Straßen und Plätzen unserer Städte sich fast drängen, eröffneten der historischen Richtung ein weites Betätigungsfeld. Nur wenige unter diesen vielen hundert Statuen heben sich freilich über das Mittelmaß empor, wie etwa das schöne und würdige Berliner Goethe-Denkmal von Fritz Schaper (geb. 1841) oder die Wiener Statuen von Kaspar Zumbusch (geb. 1830; Maria Theresia, Radetzky, Beethoven). Wie in das allgemeine Kunstleben der Zeit spielt dann auch hier gelegentlich die deutsche Renaissance hinein; so in dem Münchener Fischbrunnen von Konrad Knoll (geb. 1829) oder bei dem Dresdener Gänsedieb von Robert Diez (geb. 1844). Wichtiger aber war der Anschluß, den einige jüngere Künstler, des schwerfälligen Betriebes müde, an die bewegteren Formen der Barockplastik suchten. Es ist das große Ver-

Fritz Schaper: Goethedenkmal im Tiergarten zu Berlin. Phot. W. Titzenthaler

dienst von Reinhold Begas (1831—1911), daß er es wagte, in einer Zeit, da der Geschmack Berninis noch verpönt war, beherzt auf die innerliche und lebendigere Körperbehandlung des 17. Jahrhunderts zurückzugreifen. Die Gegenwart denkt, wenn Begas' Name ausgesprochen wird, vor allem an die großen monumentalen Kompositionen, die er in Berlin schuf (Denkmal Kaiser Wilhelms I. und Bismarcks), die jedoch seine beste Begabung nicht erkennen lassen. Denn dies große Talent neigte von Natur nicht zum Monumentalen, sondern zum Dekorativen. Begas' temperamentvolle Gruppen an der Berliner Börse, am Budapester Schlachthaus, seine barocken

Szenen, wie die „Entführung der Psyche", der „Centaur mit der Nymphe", der „Pan mit der Psyche" und ähnliche Böcklinsche Erfindungen, seine Frauenakte vor allem und seine ausgezeichneten Porträtbüsten (Bismarck, Moltke, Menzel) sind von einer Reife und Schönheit des Formvortrags, wie sie in der Mitte des Jahrhunderts keinem anderen deutschen Bildhauer zu Gebote standen. Ein Nebenmann Begas' war der Oesterreicher Viktor Tilgner (1844—1896), der gleichfalls vom Barock her Leben und Bewegung in seine Porträtbüsten und Denkmalsfiguren (Mozart in Wien) brachte. Alles strebt hier einer durchgreifenden Erneuerung und Belebung des künstlerischen Ausdrucks aus dem Empfinden der modernen Zeit zu. Aber erst eine jüngere Generation sollte diesen Wünschen Erfüllung bringen.

Viktor Tilgner: Sockel-Relief vom Mozartdenkmal in Wien

Edwin Landseer. Friede. Photographie-Verlag F. Hanfstaengl, London

X

Die Eroberung des modernen Lebens

Das große Problem, das die Kunst des 19. Jahrhunderts vorfand, war die Lösung der Aufgabe: der neuen Zeit und ihren Stimmungen Ausdruck zu geben, ihr tiefstes Wesen in sinnlich-greifbaren Abbildern zu erfassen. Das Jahrhundert, das nun hinter uns liegt, hat unsere gesamten äußeren Lebensbedingungen verändert, die geltenden Begriffe auf allen Gebieten von Grund aus umgestaltet. Der Weg, den die Entwicklung vorher gegangen war, hatte eine jähe Wendung genommen. Das Verstandesmäßige, Logische, Exakte, Materielle rückte an die erste Stelle. Soziale Bewegungen und die wirtschaftlichen Interessen der praktischen Zweckmäßigkeit wurden in ganz anderem Maße als bisher die bestimmenden Faktoren für das innere Leben der Völker und für ihr Verhalten zu den Nachbarn. Neue wissenschaftliche Entdeckungen, neue Verkehrsverhältnisse, neue technische und maschinelle Einrichtungen hatten die Beziehungen von Mensch zu Mensch, die ganze Weltauffassung im großen und das Tempo des Lebens im einzelnen in völlig andere Bahnen geführt. Die Umgestaltung war so verblüffend und so schnell hereingebrochen, daß man ihr zunächst verwirrt und ratlos gegenüberstand und eine tiefe Kluft empfand zwischen dieser Welt und der Wirklichkeit, die man staunend sich ge-

stalten sah, und dem Reich der Phantasie und des Ideals, in das man sich aus all dem Lärm und der Hast flüchten wollte. So war es kein Wunder, daß man jahrzehntelang sein Heil in der Kunst nur durch ein Versenken in die Zeiten und Taten der Vergangenheit finden zu können glaubte. Man benutzte die Eisenbahn und wollte sie nicht entbehren; aber die Poesie lag in der Postkutsche. Man lebte in den großen Städten, wo die Bedingungen der modernen Existenz gegeben waren; aber man begab sich in der Kunst lieber ins Altertum und ins Mittelalter zurück. Man fühlte die ganze Härte und Erbarmungslosigkeit des Industriezeitalters; doch man war noch nicht imstande, die neuartigen ästhetischen Werte zu erkennen, die hier verborgen lagen. Nicht aus dem Leben der Gegenwart selbst, sondern außerhalb seiner Sphäre suchte man die Kunst.

Allmählich aber trat die Wendung ein. Die Menschen, zuerst vom Neuen überwältigt, begannen sich darin zurechtzufinden; aus seinen Sklaven wurden sie seine kritischen Betrachter und schließlich seine Herren, und jetzt erst war die Möglichkeit gegeben, auch in der Phantasieschöpfung sich auf das Bestehende zu stützen, mit dem Zauberstab die neuen Quellen springen zu lassen, die hier auch für die Kunst sich versteckten. Wollte man dabei jedoch etwas erreichen, so galt es vor allem eins: die Befreiung von der Bevormundung durch die Vergangenheit. Im Technischen wie in der Wahl der Gegenstände, in der Linie wie in der Farbe, in der Komposition wie in der Auffassung und in den Stoffen, die man suchte, hatte man sich von den Lehren tyrannisieren lassen, welche die Kunstgeschichte aus den Werken der früheren Jahrhunderte destillierte. Die Akademien unterstützten diese Tendenzen. Sie hatten die Erziehung der Künstler aus dem guten alten Handwerksbetrieb, der ein Weitergeben der Ueberlieferung von Person zu Person bedingte und dadurch die Möglichkeit einer organischen Fortentwicklung bot, in eine wissenschaftliche Hochschulsphäre hinübergeleitet, wo man mit festen Regeln, Gesetzen und Erfahrungen arbeitete und dadurch die freie Entfaltung der Kräfte unterband. Es ist eine Tatsache, an der sich nicht rütteln läßt, daß alles Neue und Große, was die Kunst im jüngsten Zeitalter hervorgebracht hat, nicht durch, sondern gegen die Akademien, nicht in ihnen, sondern abseits von ihnen, nicht mit ihrer Hilfe, sondern im leidenschaftlichen Kampfe gegen sie erreicht worden ist. Sie vor allem tragen auch die Schuld daran, daß die soliden und zukunftsreichen Anfänge einer modernen Kunst, die am Ende des 18. Jahrhunderts überall zu bemerken sind, unterdrückt wurden und nur unter der Oberfläche weiterlebten. Erst die jüngste kunsthistorische Betrachtung, die sich nicht nur auf die Männer der großen äußeren Erfolge bei der Menge erstreckte, sondern auch in die verborgenen und vergessenen Ecken und Winkel drang, hat nachgewiesen, wie sich zur Zeit der Herrschaft des Klassizismus und der Romantik allenthalben Unterströmungen finden, die das Erbe des 18. Jahrhunderts im richtigen Sinne übernahmen und weiter-

David Wilkie: Blindekuh. National-Galerie, London. Verlag F. Hanfstaengl

führten. Die Kunstschau der Pariser Weltausstellung von 1900 und die Deutsche Jahrhundertausstellung von 1906 mit den vielfachen verwandten Unternehmungen, die beide hinter sich her zogen, haben für unser Vaterland und für unsere westlichen Nachbarn, die während des 19. Jahrhunderts in der Kunst die Führung hatten, nachgewiesen, wieviel tüchtige Kräfte hier an der Arbeit waren. Jetzt erst fing man an, die Bestrebungen, die damals den modernen Grundsätzen gegen die historisch gestimmte Kunst zum Recht verhelfen wollten, im Zusammenhang zu überblicken. Wir sehen dabei, wie das Technische und Gegenständliche Hand in Hand ging. Dieselben Künstler, die auf dem Boden der alten Werkstatt-Tradition des verklingenden Rokoko das Studium von Wahrheit und Leben an die erste Stelle setzten, sind es auch gewesen, die in der führenden Kunst der Malerei das technische Können hüteten und förderten. Wir sehen, wie neben der „heroischen Landschaft" ein Naturstudium einsetzt, das sich mit tiefster Andacht in die Wirklichkeit ringsum versenkt und gerade in der Darstellung des Unkomponierten, Einfachen, Schlichten willkommene Aufgaben findet. Die Landschaft und das Tierbild werden Mittler, um die Künstler von allzu weltentrückter Verstiegenheit wieder auf die Erde zurückzuzwingen. Das Porträt gesellt sich hinzu, das selbst die gelehrtesten Klassizisten aus ihrem erdichteten Griechenland in die Gegenwart rief. Die Genremalerei, ursprünglich nur eine jüngere Schwester der Historienkunst, führt ganz von selbst dazu, daß man das Leben des Alltags tiefer ergründet. Die nordischen Völker, die im 19. Jahrhundert das Regiment des Erdballs

endgültig angetreten haben, und denen gegenüber der Süden fast verschwindet, nehmen die Lehren wieder auf, die das 17. Jahrhundert, jene große Geburtszeit der modernen Kunst, aufgestellt hat. Was damals die Holländer und die Spanier schufen, wird jetzt erst als der Ausgangspunkt einer neuen Linie erkannt, die unmittelbar in die Gegenwart führt, und wie in der Herrschaft über das Meer und den Welthandel, so wurden auch in der Kunst zunächst die Engländer die Erben des Rembrandtvolkes.

Drei Künstler waren es, auf denen sich, wie wir sahen, der Ruhm der englischen Malerei aufbaute: Hogarth, Reynolds und Gainsborough. Auf der Basis, die sie geschaffen, arbeitet England nun weiter fort. Die eigene und geschlossene Kultur des englischen Lebens, die den Bildnismalern ihrer Schule ihr bestimmtes nationales Gepräge gibt, bewahrte die Kunst des Inselreiches vor den Verstiegenheiten des Klassizismus. Man war dort zu sehr gewöhnt, mit dem Realen zu rechnen und die Erscheinungen der Welt unbefangen ins Auge zu fassen, man war zu stolz und stand zu fest auf dem Boden der Wirklichkeit, um das Heil in ferner Vergangenheit und in einem konstruierten Reiche der Idee zu suchen. So gab das neue Griechentum in England eigentlich nur ein kurzes Gastspiel, das bald vergessen wurde. Auch die Geschichtsmalerei knüpfte lieber an die unmittelbare Gegenwart an als an die gleichgültigeren Ereignisse früherer Jahrhunderte, und wichtiger als die Kunst der großen Historien ward bald die Schilderung des modernen Lebens, die allerdings zunächst noch eine novellistische, moralisierende oder humoristische Zuspitzung erfuhr. Die „Genremalerei", die dies Mittleramt versah, ist in England entstanden, und der Schotte David Wilkie (1785 bis 1851) ward ihr Prophet. Wiederum treffen wir hier auf eine Nachwirkung des 17. Jahrhunderts: denn Teniers und Ostade, auch Brouwer wurden Wilkies Vorbilder. Die malerische Delikatesse der Holländer und Vlamen darf man gewiß bei ihm nicht suchen, aber er ließ die unabsehbaren Scharen der Genremaler, die in ganz Europa seinen Spuren folgten, durch die Sorgfalt der farbigen Behandlung, mit der er seine erzählenden Szenen und Gruppen aus der Welt der städtischen Bürger, der kleinen Leute, der Bauern und der Kinder ausstattete, hinter sich. Auch in der Tiermalerei, an der der kontinentale Klassizismus in seinem idealistischen Hochmut vorüberging, waren die Briten die Erben der Holländer. James Ward (1769 bis 1859) steht hier mit seinen temperamentvollen, in brillanter Technik vorgetragenen Bildern an der Spitze. Künstlerisch weniger hoch, aber durch seine genremäßigen Arrangements, die im Tierleben billige Parallelen zum Menschentum suchten, beim Publikum noch mehr in Gunst stand Edwin Landseer (1802–1873). Das Wichtigste jedoch war die Fortführung der holländischen Landschaftsmalerei durch die Engländer. Die ältere heroische Stimmungslandschaft von Richard Wilson (1714—1782) und die noch französierende Form des Gainsborough weichen am Ende des Jahr-

John Conſtable: Landſchaft. Kunſtverlag von Franz Hanfſtaengl, München

hunderts einem realiſtiſchen Naturſtudium, das ſich ganz in niederländiſchen Bahnen fortbewegt. John Crome (1769—1821), „Old Chrome", wie ihn ſeine Landsleute nennen, ward der Vater dieſer modernen engliſchen Landſchaft. Der prächtige Seemaler John Cotman (1782—1842) ſteht neben ihm. Aber erſt John Conſtable (1776—1837) führte dieſe Beſtrebungen zum Gipfel empor und gab einen weiten Ausblick in das Land der Zukunft. Vom Studium der Galerien wandte ſich Conſtable an die Natur ſelbſt, und mit einer Kraft, die niemand vor ihm beſaß, verſtand er das, was ſeine Augen ringsum ſahen, mit leidenſchaftlichem Malerſinn farbig zu deuten. Er iſt der erſte, der die atmoſphäriſchen Erſcheinungen des Himmels von allen Muſtern älterer Kunſt unabhängig betrachtete und auf die Leinwand bannte. Die große Menge ſeiner Studien und Skizzen im South Kenſington-Muſeum in London, in denen Conſtable am vernehmlichſten zu uns ſpricht, beweiſt, wie er von hier aus unmittelbar an die Schwelle des modernen Impreſſionismus gelangt, wie er bereits in Luft und Licht das einigende Element erkennt, das die Einzelteile der Landſchaft zuſammenfaßt, wie er das altmeiſterliche Braun aufgibt und ſich Akkorde aus hellen, zarten, kühlen Tönen bildet, die eine völlig neue Farbenanſchauung verkünden. Conſtable reizt nicht das im landläufigen Sinne Intereſſante an der Landſchaft, ſondern ſein

William Turner: Das Schlachtschiff Temeraire. Verlag F. Hanfstaengl, München

Ausgangspunkt ist die innere Stimmung des Naturausschnitts und die Erregung, durch die das Empfinden des Betrachters darauf reagiert.

Wenn Constable im modernen Sinne der Entdecker der Luft wurde, so ward sein Landsmann und Altersgenosse William Turner (1775 bis 1851) der Entdecker des Lichts. Helligkeit und Farbe ist die Parole dieses genialen Eigenbrödlers, der gleichsam ohne Vorfahren in der englischen Kunst auftaucht und ohne Nachkommen wieder verschwindet. In Turners Oelbildern und Aquarellen, deren Riesenmassen heute die Nationalgalerie und die Tate-Galerie in London aufbewahren, ist der Gegenstand der Darstellungen fast gleichgültig, er bildet nur den Ausgangspunkt für die schwelgenden Farbenphantasien ihres Schöpfers. Ob er die Wunder Venedigs malt oder flimmernde Meeresdichtungen ersinnt, ob er die Paläste Karthagos aus dem Boden steigen läßt oder sich vor eine Londoner Brücke setzt, ob er mythologische Szenen erdichtet oder moderne Dampfschiffe malt, oder den Eisenbahnzug auf seiner sausenden Fahrt über das Land hin begleitet — überall gibt es nur ein Ziel: alle diese Erscheinungen und Ereignisse mit den Wundern glühenden, strömenden, blendenden Lichtes oder geheimnisvoller, weicher Dämmerung zu umkleiden, sie in einem Rausch von leuchtenden oder erblassenden Farben zu baden, alle Konturen aufzulösen in den goldenen Fluten der Sonne, oder zu zeigen, wie Licht und Finsternis um sie kämpfen.

William Turner: Landschaft. Verlag Franz Hanfstaengl, München

Auch weiterhin sehen wir die englische Kunst zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Vorkämpferin und Revolutionärin voranschreiten. Die britischen Zeichner und Karikaturisten, an ihrer Spitze das glänzende Talent des Thomas Rowlandson (1756—1826), unter seinen Nachfolgern vor allen anderen Charles Keene (1823—1889), gaben das erste Zeichen zur Befreiung von akademischer Zeichenkunst und bewiesen, gleichfalls zuerst, den unausgeschöpften Reichtum an künstlerischen Vorwürfen, der sich im Leben der modernen Gesellschaft in den Großstädten, auf Bällen und Festen, auf Sport- und Badeplätzen und in den Quartieren der Proletarier barg. Am stärksten aber hat auf Europa die Gruppe englischer Künstler gewirkt, die um die Mitte des Jahrhunderts hervortrat: die „Bruderschaft der Präraffaeliten". Wenn wir heute diesen Namen aussprechen, so denken wir vor allem an eine Kunst sublimer Stilisierungen, an eine schwärmerische und snobistische Nachahmung der Quattrocentomeister durch eine extravagant gestimmte moderne Künstlerschar, an schlanke weibliche Gestalten in wallenden Gewändern, deren dunkle Augen fragend und unglücklich in die Wirklichkeit blicken. Doch diese Gestalten sind erst eine spätere Frucht des

Rowlandson: Alittle tighter
Karikatur auf das Schnüren der Damen

Dante Gabriel Rossetti: Dantes Traum. Copyright Phot. Ges., Berlin

englischen Präraffaelitentums. Seine Begründer: die Maler John Everett Millais (1829—1896), Dante Gabriel Rossetti (1828—1882) und Holman Hunt, der, 1827 geboren, bis zu seinem Tode im Jahre 1911 die Erinnerung an die „Brotherhood" wachhält, gingen ursprünglich von anderen Tendenzen aus. Was sie ersehnten, war zunächst die Abkehr von dem Schematismus und dem leeren Formelkram der akademischen Malerei, die auch in England sich zur Tyrannis emporgeschwungen hatte. An Stelle ihrer steifen Kompositionen setzten sie, dem Rufe des großen Aesthetikers John Ruskin folgend, das intensive und unablässige Studium der Natur; die altmeisterliche Galeriefarbe, die in den landläufigen Ateliers gelehrt wurde, sollte einem helleren Licht und einer frischeren Farbe weichen, Haltung und Bewegung, Ausdruck und Gruppierung der Figuren mit tieferem inneren Leben sich erfüllen, und aus der Vergangenheit, der diese jüngeren Künstler mit nicht geringerer Ehrfurcht gegenüber standen als die Akademiker, wollten sie nicht die reife, nie mehr zu übertreffende und darum nur zu leicht zur Routine verführende Kunst des Cinquecento, sondern lieber die Malerei der Frührenaissance und die Art der Gotik heranziehen, die, noch fern von aller Fertigkeit und Virtuosität, menschlichen Leidenschaften und Empfindungen wohl einen unbeholfeneren und herberen, aber um so stärker ergreifenden Ausdruck gaben. Also nicht der göttliche Raffael und seine Zeitgenossen, die damals die offiziellen Heiligen waren, sondern die Meister

William Dyce: Maria und Johannes am Grabe. Verlag Hanfstaengl, München

vor Raffael sollten als Führer dienen. Diese Verehrung für die Italiener des 15. Jahrhunderts war nichts Neues. Schon die deutschen Nazarener hatten sie gepredigt, und wirklich steht der englische Präraffaelismus durch den Schotten William Dyce (1806—1864), der den Einfluß Overbecks erfahren hatte, mit den Brüdern von San Isidoro in direkter Verbindung. Auch die christliche Frömmigkeit und Innigkeit jener deutschen Römer wirkte auf die Engländer ein. Schon Ford Madox Brown (1821—1893), der die Verbindung zwischen Dyce und den jüngeren Künstlern herstellte, und der neben den Quattrocentisten auch die Niederländer des 15. Jahrhunderts studiert hatte, begründete eine neue Liebe zur „Early Christian Art", deren Tendenzen er neu beleben wollte. Sein Bild der Fußwaschung Christi wirkte stark auf die Mitglieder der Bruderschaft, von denen namentlich Holman Hunt sich, wie Overbeck, ganz dem Dienste des Christentums weihte. Auch Millais begann mit solchen Motiven. Sein „Christus im Hause seiner Eltern", eine realistische Darstellung der legendarischen Szene, da der kleine Tischlersohn von einem Holzsplitter an der Hand verwundet wird (eine Vorahnung der Kreuzigung), gehört zu den Werken, die der Gruppe den Weg bahnten. Millais aber vereinigte in seiner Lebensarbeit auch die übrigen Programmpunkte der Genossenschaft; er führte ihr realistisches Prinzip durch, das sich in einer minutiösen Detailausführung ausspricht, er gab die Musterbeispiele für ihr helles und klares Licht, und er führte auch die Bemühungen Browns um jene vertiefte

Beseelung von Blick, Ausdruck und Gebärden weiter fort, die für die Präraffaeliten charakteristisch ist. Namentlich Rossetti hat dann in ganz persönlicher Art diese gesteigerte Intensität eines gehaltenen leidenschaftlichen Ausdrucks gepflegt. Auch er ging vom christlichen Element aus, aber bei ihm, dem katholischen Abkömmling einer italienischen Familie, nahm die zarte und verinnerlichte Frömmigkeit der andern einen mystischen Klang an, und mit dem Religiösen mischte er Züge einer sinnlich-übersinnlichen Schwärmerei. So malte Rossetti auch seine Gemälde Dantes, des großen christlichen Dichters der Gotik, der Zeit Giottos. Und die gedämpfte, hoheitsvolle Leidenschaft, die uns hier und in seinen Marienbildern grüßt, fand dann ihren letzten Ausdruck in der Reihe wundervoller weiblicher Gestalten, durch die Rossetti vor allem gewirkt hat, in denen er die Unschuld und Anmut der Frührenaissance mit einer modernen sinnlichen Melancholie verband. Durch sie gab er dem präraffaelitischen Frauentypus ein für allemal das Gepräge, den nach ihm sein Schüler und Erbe Edward Burne-Jones (1833—1898) und wiederum dessen Nachfolger Walter Crane (geb. 1845) fortführten und populär machten. Ja, man darf sagen, daß die Hauptwerke Burne-Jones': die sorgsam gruppierten, überzarten, schönen Mädchengestalten mit den hochgegürteten, langherabwallenden Gewändern von der „Goldenen Treppe" und vom „Venusspiegel" sowie die Frühbilder von Crane, wie die in matten Gobelinfarben gemalte „Geburt der Venus", am erfolgreichsten Propaganda für diese preziösen Stilisierungen gemacht haben, die in England und dann in den übrigen Ländern nicht nur die Kunst, sondern auch das Leben, vor allem das Kostüm und die Haartracht der Frauen beeinflußt haben.

Burne Jones: Kinderbild
Mit besonderer Erlaubnis von Fred Hollyer, Kemington

Rossetti ist der einzige aus der Bruderschaft, der ganz in dieser sublimen Phantasiewelt lebte. Die andern haben den realistischen Programmpunkt der Präraffaeliten niemals aus den Augen verloren. Brown gab sogar in einem großen Gemälde, das er „Arbeit" nannte, eines der ersten sozialen Bilder. Hunt wandte sich von seiner christlichen Malerei dem moralisierenden modernen Sittenbilde zu. Und Millais, den seine außerordentliche Geschicklichkeit später in eine allzu betriebsame, auch das Triviale nicht scheuende Tätigkeit verlockte, fand den Uebergang zu einer geschmackvollen Landschaftsmalerei, zu modernen Szenen und Gruppen und zum Bildnis.

John Everett Millais: Der irrende Ritter. Tate-Galerie, London

Mit diesen realistischen Bestrebungen hielten die Präraffaeliten, so sehr man das eine Zeitlang vergessen hatte, die gesunden Prinzipien der englischen Tradition aufrecht, die nun das Ausland befruchtete. Was die große französische Malerei der dreißiger Jahre Bedeutsames und Neues entwickelte, baut sich auf diesen Einflüssen auf. Constable und vor allem

Theodore Rousseau: Die Eichen. Paris, Louvre. Verlag Hanfstaengl, München

sein genialer, früh verstorbener Schüler Richard Parkes Bonington (1801—1828), der nach Frankreich übersiedelte, waren es, die durch ihre Pariser Ausstellungen die dortige jüngere Generation mit sich fortrissen. Auf diesem ausländischen Fundament erwuchs die Blüte des „paysage intime", durch den das moderne Naturempfinden seine ersten glorreichen Feste feierte. Die Epoche der Weltstädte und des Weltverkehrs brauchte keinen Rousseau mehr, der sie gebieterisch zur Natur zurückwies. Ohne Einfluß von außen stellte sich als selbstverständliche Reaktion neben das Lärmen und das Hasten der großen Städte die Sehnsucht nach dem Frieden und der Ruhe der stillen Landschaft. So zogen die jungen Franzosen, die sich an Constables Werken begeisterten, aus dem Pariser Gewühl aufs Land hinaus, nach dem Walde von Fontainebleau, in dessen Bäumen das Dorf Barbizon lag, das Bethlehem der modernen Malerei. In diesem kleinen weltverlassenen Neste finden wir vom Jahre 1830 an die Avantgarde der Pariser Jugend, als deren Führer Theodore Rousseau (1812—1867), Camille Corot (1796—1875), Diaz (1807—1876), Jules Dupré (1812—1889), Charles F. Daubigny (1817—1878), Jean François Millet (1814—1875) vor uns stehen. Was sie suchten, war das aus tiefster Empfindung quellende Abbild der heimatlichen Natur, die sie in Wald und Feld mit eingehender Liebe studierten. Rousseau liebte die Natur besonders, wo sie in starken und mächtigen Formen zu ihm sprach, und sein Ruhm sind die herrlichen Baumgruppen, die er gemalt hat. Daneben ist Corot ein Lyriker der Land-

Camille Corot: Kastell Gandolfo (Italien). Louvre, Paris. Verlag J. Kuhn, Paris

schaft, der nicht wie Rousseau ihre lineare Bestimmtheit, sondern ihre weichen, zarten, verschwimmenden Formen liebte, nicht die starken Eichen, sondern die Birken und Weiden mit ihren silbrig-grau schimmernden Blättern, nicht den klaren Tag, sondern den Morgen und den Abend, wenn Nebel und Dunst aufsteigen, die alles ringsum in einen holden, zerfließenden Schimmer baden. Narcissus Vigilio Diaz de la Peña, so lautet der vollklingende Name des aus einer spanischen Familie stammenden dritten Fontainebleauers, suchte die leuchtenden Farbenspiele des Sommers und Herbstes, wenn die Sonne ihre goldenen Strahlenbündel durch das Gewirr der Baumkronen auf den Waldboden sendet oder die rot und gelb schillernden Blätter noch intensiver glühen läßt. Dupré folgte besonders gern Constable in dem Studium und der Malerei des Himmels, der seinen Malersinn am stärksten erregte, wenn Wind und Wolken über ihn dahinsausten. Daubigny dagegen war ein Maler der beruhigten, sicheren Schönheit des Spätfrühlings, dessen glückliche Stimmungen er mit der Bescheidenheit des echten Realisten andachtsvoll wiedergab. Und neben den Landschaftern standen, wie einst bei den Holländern, die Tiermaler, vor allem Constantin Troyon (1810—1865), der das Land bei Barbizon mit den Scharen fetter Kühe, kräftiger Ochsen, wolliger Schafe bevölkerte, die bei ihm wie lebendig gewordene Brüder der Bäume und Büsche erscheinen, aufs innigste mit der umgebenden Natur verwachsen. Von seiner Gefolg-

Rosa Bonheur: Pflügende Ochsen. Original im Luxembourg, Paris

schaft steht der vorzügliche Schafmaler Charles Emile Jacque (1813—1894) höher als Troyons berühmt gewordene Schülerin Rosa Bonheur (1822—1899), die gleichwohl mit männlicher Kraft ihre vom Publikum, vor allem in Amerika so heftig begehrten Tierbilder malte.

Millet aber brachte in die Kunst von Barbizon etwas völlig Neues; er fügte in ihre Landschaften die menschliche Gestalt. Machtvoller als seine

Charles François Millet: Die Ährenleserinnen. Paris, Louvre

Verlag von J. Kuhn, Paris

Altersgenossen ging er über das Holländertum hinaus. Im 17. Jahrhundert hatte man die Bauern nur vom Gesichtswinkel des Städters aus gesehen, als komische Tölpel, die auch Menschen sein wollten und die Gebildeten dadurch belustigten. Diese Auffassung der untersten Schichten hatte sich seitdem nicht verändert. Nun kündigte sich ein vordem unbekannter Respekt vor der Arbeit und ihren Vertretern an. Die Landleute erschienen in Millets Bildern als die Verwalter der ursprünglichsten menschlichen Tätigkeit, als imponierende Personifikationen des Bodens, den sie bearbeiteten, als Verrichter eines heiligen Amtes. Seine Gemälde bilden ein Epos des bäuerlichen Lebens, von homerischen und biblischen Klängen durchzogen

Charles François Millet: Angelus. Im Privatbesitz zu Washington
Verlag von J. Kuhn, Paris

und doch erfüllt von modernem Geiste. Wohl kannte Millet die Bedrücktheit und die Armut des arbeitenden Volkes und, ohne daß er es betonte oder unterstrich, übten seine Werke eine aufrüttelnde soziale Wirkung auf die Beschauer aus. Doch er kannte auch den Adel der Arbeit, und diese hohe Auffassung ist es, die seinen Gemälden erst ihr eigentümliches Gepräge gibt, die auch die stumpfe Beschränktheit der Gesichter von Knechten und Mägden in eine höhere Sphäre emporhebt, so daß die einzelnen Individuen zugleich als monumentale Vertreter der tätigen Menschheit vor uns stehen. So malte er seine Säemänner, die wie Verkörperungen der von Menschenhand genützten, ewig sich erneuernden Fruchtbarkeit der Natur

Honoré Daumier: Beweisstücke

über das Feld schreiten, seine schaffenden, ruhenden und das Tagewerk beschließenden Landleute, seine Holzfäller und Kartoffelleger, seine Aehrenleserinnen und Wäscherinnen, und das junge Bauernpaar seines berühmtesten Bildes, des „Angelus", die beim Klang der Abendglocken die Hände zu frommem Gebet falten.

Erst in jüngster Zeit hat man entdeckt, daß die Kunst Millets, wie sie auf der einen Seite mit den Fontainebleauern zusammenhängt, auf der anderen angeregt und beeinflußt worden ist durch einen Maler, dessen hohe Bedeutung lange verkannt wurde: durch Honoré Daumier (1808 bis 1879). Mit seinem Namen verknüpfte sich bis vor kurzem fast ausschließlich die Erinnerung an seine glänzenden Karikaturen auf die Gesellschaft des Bürgerkönigtums und des zweiten Kaiserreichs, vor allem auf die Hüter des Rechts, die Richter, Advokaten und Geschworenen, und auf seine lustigen Verzerrungen der antiken Mythologie. Heute weiß man, welch ein Meister des malerischen Ausdrucks Daumier war, wenn er die Themata seiner Spottblätter in die Sprache der Oelmalerei übertrug, und wenn er von hier aus weiter fortschritt zu großartigen Schilderungen aus dem modernen Leben. Er zuerst hat Menschen der Gegenwart ohne kleinliche Wirklichkeitsabschrift zu höchst persönlichen, rein künstlerischen Darstellungen verwertet.

Ohne diese Vorarbeit von Daumier und Millet wäre das berühmte Hauptwerk des Meisters undenkbar, der nun die Bemühungen der Fontaine-

Gustave Courbet: Wogen. Museum des Louvre zu Paris. Photogr. Aufnahme

bleauer fortsetzt: die (jetzt in der Dresdener Galerie befindlichen) „Steinklopfer" von Gustave Courbet (1819—1877). Ihn erst bezeichnet die Kunstgeschichte als den Vater des Realismus, weil durch ihn zum ersten Male die Forderung einer objektiven, unerschütterlichen und unerschrockenen Wirklichkeitsschilderung in ein Programm gefaßt und durchgeführt wurde. Courbet war nicht nur ein Maler, er war zugleich ein leidenschaftlicher Propagator, der mit derben Plebejerfäusten seinen Anschauungen gegen die geschniegelte Gefälligkeit der Akademiker zum Siege verhalf. Auch er hat, wie Millet, seine Kunst auch gelebt. Doch wenn Millet in Barbizon als bäuerlicher Patriarch lebte, mit langem, wallendem Haar und Bart, das keine Schere entweihen durfte, so schritt Courbet durch die Straßen von Paris und auch, wie bei seinem Besuche von 1869, durch die Ateliers und Bierhäuser Münchens als ein moderner Proletarier, mit der Bluse des Arbeiters angetan, eine Pfeife im Munde, laut und heftig seine doktrinären Meinungen verfechtend. Von den Bauern führt Courbet in die Welt der Arbeiter, man möchte fast sagen: der organisierten Arbeiter hinein, durch die ein schärferer Luftzug weht, und mit dröhnendem Pathos bezeichnet er selbst seine Malerei gern als eine „demokratische Kunst". Wichtiger aber als solche Dogmen sind die großen malerischen Qualitäten, mit denen er durchaus nicht nur die Bauern (wie in seinem berühmten „Begräbnis zu

Ornans") und die Arbeiter (wie „die Steinklopfer") — beide Bilder erschienen im Salon 1859 —, sondern auch seine prachtvollen Waldinterieurs schuf; die ihn befähigten, Strand und Meer mit einem Naturgefühl von beispielloser Eindringlichkeit, Frauenakte von herrlichster Wärme und Pracht auf die Leinwand zu bringen. In der Farbe ist Courbet noch nicht frei von dem braunen Asphaltton, der damals allgemein herrschte. Aber er weiß die saucigen und trüben Wirkungen, die der Asphalt hervorbringt, wunderbar aufzufrischen und zu beleben, und in einigen seiner Bilder herrscht ein so feines und klares Licht, daß man fühlt: es war von dieser lichten Luftmalerei nur noch ein Schritt zu dem Pleinairismus Manets.

Auch in Deutschland war in der Herrschaftsepoche von Klassizismus und Romantik die solide Tradition der Vergangenheit nicht völlig entschlummert; auch hier trug sie den Keim zur Fortentwicklung auf modernen Wegen in sich. Wir sind nicht in der Lage, für den Beginn des 19. Jahrhunderts mit so großen Namen aufwarten zu können wie die Engländer und Franzosen. Die Verhältnisse in Deutschland während und nach den napoleonischen Kriegen waren nicht dazu angetan, daß sich eine nationale Kunst auf breiter Basis entfaltete. Zuviel hatten wir mit unseren öffentlichen und politischen Zuständen zu tun, zu wenig war auf der andern Seite das nationale Leben in einem großen Mittelpunkt des Staatslebens konzentriert, um, wie in Paris und London, ein Zusammenfassen aller verfügbaren Kräfte zu ermöglichen, aus dem erst neue Werte von allgemeiner Bedeutung hätten entstehen können. Es bietet sich vielmehr, in eigentümlicher Uebereinstimmung mit der Zerrissenheit der deutschen Verhältnisse, das Schauspiel, daß sich die deutsche Kunst im Besten, was sie zu jener Zeit schafft, auf die lokalen Schulen der einzelnen Städte verteilt, in denen die Kunst heimisch war. Das brachte für die Künstler mit Notwendigkeit eine gewisse Beschränkung und auch Beschränktheit mit sich. Es fehlte ihnen der Zusammenhang mit dem, was rings im Lande vor sich ging, es fehlte die dauernde wechselseitige Anregung und Befruchtung, die nur in großen Zentren erfolgen kann, wo alles Gärende, alles zum Licht Drängende wie in einem Brennspiegel aufgefangen wird. Es fehlte ihnen auch der Boden einer weit verzweigten, von künstlerischen Interessen erfüllten Gesellschaft. Doch sie gewannen dafür eine Festigkeit und Stetigkeit der lokalen Tradition, ein Verwachsen mit den Bedingungen eines engeren Kreises, das ihnen zugute kam.

Namentlich der deutsche Norden spielte in jenen Jahren, wie man jetzt erkennt, eine hervorragende Rolle bei den Bemühungen, der „großen Kunst" des offiziellen Betriebes eine „intime Kunst" entgegenzusetzen, die alte Tüchtigkeit des malerischen Handwerks zu verbinden mit den realistischen Tendenzen auf einfache und schlichte Vorwürfe des Alltags und der natürlichen Umgebung. Ganz vergessen war früher der hervorragende Anteil, den vor

Philipp Otto Runge: Die Hülsenbeckschen Kinder. In der Kunsthalle zu Hamburg

allem Hamburg daran hatte. Wichtig war hier der Einfluß des benachbarten Dänemark, in erster Linie der Schule Christoph Wilhelm Eckesbergs (1783—1853), der noch in Paris ein Schüler Davids gewesen war und die gediegene Tradition der französischen Schulzucht mit dem gehaltenen nordgermanischen Empfinden zu verschmelzen wußte. Einen Abglanz dieser feinen und behutsamen Kopenhagener Malerei finden wir in den Bildern, auf denen die jungen Hamburger: Julius Oldach (1804 bis 1830), Friedrich Wasmann (1805—1886), Christian Morgenstern (1805—1867), Hermann Kauffmann (1808—1889), die Brüder Specker und Gensler usw., die spröde Landschaft der niedersächsischen Ebene festhielten, ihre Zeitgenossen konterfeiten und das Leben der Bauern und Strandbewohner studierten. Und ein Schüler der Kopenhagener Akademie war auch der Künstler, der zwischen Romantik und modernen Anschauungen eine eigentümliche Zwischenstellung einnimmt und, nicht nur Maler, sondern auch Schriftsteller und Poet, das Programm der

Andreas Achenbach: Holländische Landschaft. Photographische Aufnahme

Zukunftskunst bereits in erstaunlich scharf formulierten Sätzen zu fassen wußte: Philipp Otto Runge (1777—1810). Er stand dem romantischen Kreise Tiecks in Dresden nahe und unterhielt auch zu Goethe Beziehungen. Sein allegorischer Zyklus der „Jahreszeiten", vier große zeichnerische Kompositionen von eigentümlicher Blumen- und Figurensymbolik, die nur zum Teil die beabsichtigte Uebertragung in die Farbe erfuhren, hält sich durchaus im Geschmack der Zeit und weist teils harte, teils süßliche Farben auf, durch die er sich keineswegs über seine Zeitgenossen emporhebt. Aber die freie Stilisierung der botanischen Ornamentik, die er hier anbrachte, und die aus einem selbständigen und unbefangenen Naturstudium erwuchs, vor allem seine in Farbe und Ausdruck kraftvollen Gruppen und Porträts lassen ein Talent von starkem Eigenwillen erkennen. Weit merkwürdiger jedoch als der Maler Runge ist der Theoretiker und Kunstphilosoph, der in ihm steckte; der bereits mit sicherem Instinkt das letzte Ziel der modernen Malerei aus dem Nebel auftauchen sah: „Licht und Farbe bewegendes Leben", wie er es außerordentlich knapp und klar in einem seiner Aufsätze entwickelte.

Auch für andere deutsche Kunstzentren wurde direkt oder indirekt das dänische Vorbild von Bedeutung. In Dresden traf sich Runge mit Caspar David Friedrich (1774—1840), der gleichfalls in Kopenhagen studiert hatte und der, wie der Hamburger, aber nun mehr praktisch als theoretisch zu den Vorkämpfern der modernen Licht- und Luftmalerei

Oswald Achenbach: Amalfi. Nat.-Gal., Berlin. Verlag der Phot. Ges., Berlin

gehörte. Neben Friedrich stehen in Dresden sein ausgezeichneter Schüler Georg Friedrich Kersting (1783—1847) und Ferdinand von Rayski (1807—1890). Ueber Kopenhagen war der Norweger Johann Christian Klausen Dahl (1788—1857) nach Dresden gekommen. Morgenstern, den wir eben nannten, fand von Hamburg den Weg nach München. In Düsseldorf tauchte gleichfalls ein Schüler Kopenhagens auf: Louis Gurlitt (1812—1897), und hier, im Hauptquartier der Romantik, wuchs, durch Gurlitt gestützt, als erfolgreicher Vertreter der jungen Generation Andreas Achenbach auf (1815 1910), dessen aufrechte Greisengestalt noch heute unter uns weilt. Er repräsentiert für Deutschland die neue Anknüpfung an die Holländer des 17. Jahrhunderts, die man zu

Ferdinand Waldmüller: Die Gratulanten
Original in der Modernen Galerie zu Wien, Belvedere

gleicher Zeit in England und Frankreich suchte. Ihr warmer Ton und ihre temperamentvolle, kräftige Naturauffassung standen Pate bei seinen Waldlandschaften, seinen Schluchten, Wasserfällen und Mühlen. Und von den Niederländern aus fand Achenbach auch den Weg zur Nordseeküste und ins freie Meer hinaus, dessen Wunder er nun mit der romantischen Freude am Dramatisch-Großartigen und Gewaltigen zum ersten Male eindrucksvoll schilderte. Andreas Achenbach hat in späterer Zeit die Werke seiner Jugend weder an Eindringlichkeit der Naturbeobachtung noch an Wärme und Schönheit der Farbe erreicht. Hier, wie leider so oft in Deutschland, finden wir die eigentümliche Erscheinung, daß bei Künstlern von hervorragender Bedeutung auf die Frühzeit, die sie zu Führern der nationalen Kunst machte, eine enttäuschende Entwicklung folgte, in der die letzten Versprechungen unerfüllt blieben. Auch Andreas' Bruder Oswald Achenbach (1827—1905), der sich die schillernde Buntheit und das blendende Lichterspiel Italiens zum

Franz Catel: Kronprinz Ludwig von Bayern in einer römischen Künstlerkneipe
München, Neue Pinakothek

Spezialgebiet ausersehen hatte, begann mit Bildern von einem Reichtum und einer Kühnheit der Palette, wie man sie früher kaum gesehen hatte, und endete, gleichfalls durch den Beifall der Laien verführt, mit einer schablonenhaften Wiederholung seiner Themata.

In München trat, bevor Morgenstern dorthin kam, Wilhelm von Kobell (1766—1855) hervor, der neben den Hamburgern steht wie in Dresden Friedrich und die Seinen. Denn auch Kobells Landschaften, die meist den Hintergrund militärischer Szenen bilden, sind erfüllt von jener Vorahnung einer künftigen Licht- und Luftmalerei, die damals unbeachtet blieb. Auch die andern Bannerträger der Münchener Schule, die das Akademische durch soliden Wirklichkeitssinn zu überwinden suchten, gehörten zum Orden der Soldatenmaler: vor allem Albrecht Adam (1786—1862) und sein Sohn Franz Adam (1815—1886), um die sich eine weit verzweigte Schülerschar gruppierte. In Wien war Ferdinand Waldmüller (1793—1865) der Führer und Herold einer unakademischen intimen Malerei.

Andere vereinzelte Vorläufer der jüngsten Kunst hat die Jahrhundertausstellung von 1906 aus der Vergessenheit gezogen. So den Kasseler

Martin Rohden (1778–1868), der in Rom selbst die gleichen Themata wie die klassizistischen Heroiker ganz im modernen Sinn behandelte: nicht auf Linie und Komposition hin, sondern auf ein malerisches Erfassen der Lichter- und Farbenspiele. So den Berliner Franz Catel (1778–1856), der gleichfalls in Italien ohne antikisierende Stilgedanken Landschaft und Leben studierte.

Berlin nimmt überhaupt in jener Epoche einen Ehrenplatz ein. Eine ganze Reihe von Künstlern, die abseits von der Akademie und im Gegensatz zu ihr standen, bewahrte den zähen realistischen Sinn der norddeutschen Rasse. Gottfried Schadow, obgleich selbst in akademischen Ehren und Würden, hat dieser Gruppe den Weg frei gemacht. Wir haben schon früher gesehen, wie Schadow selbst sich als Bildhauer gegen den Doktrinarismus der klassischen Ideenkunst wehrte, indem er das Erbe des Rokoko, aus dem er hervorgegangen war, nicht preisgab. Noch entschiedener hielt er sich als Zeichner in den Bahnen eines gesunden Realismus, in den Schwarz-Weiß-Blättern, auf denen er Köpfe und Gestalten festhielt oder auch seiner berlinischen Ironie durch derbe Karikaturen Luft machte. Um ihn vereinigte sich ein Kreis genialer und tüchtiger Künstler. Als ein Fortsetzer Chodowieckis trat Franz Krüger auf (1797—1857), der von dem Rokokomeister die Brücke zu Menzel hinüberschlug. Wie sein Vorgänger und sein Nachfolger ist Krüger ein typischer Vertreter des norddeutschen, preußischen Realismus. Mit unbeirrbarer Naturfreude hat er die geistig angeregte Gesellschaft des romantischen Berlin porträtiert, dann die militärischen Szenen, namentlich die Paraden gemalt, die sich in der Hauptstadt Friedrich Wilhelms III. abspielten, Pferde und Reiter und Hunde gezeichnet und dabei mit der vollendeten Sauberkeit und Objektivität der Darstellung doch immer eine sehr persönliche Art verbunden. Vor allem treten diese Vorzüge in seinen Hauptwerken zutage, den großen Paradebildern aus Potsdam und Berlin von 1829 und 1840. Mit besonderer Delikatesse sind in diesen Gemälden die Architekturen wiedergegeben, und Krüger trifft sich in dieser Fertigkeit mit mehreren seiner Landsleute, wie Eduard Gärtner (1801 bis 1877) und Johann Erdmann Hummel (1769—1852), die das neue Berlin der Schinkelzeit mit Liebe und Sorgfalt naturgetreu abspiegelten. Daneben steht eine Reihe von Porträtisten, unter denen Wilhelm Wach (1787—1845), Carl Begas (1794—1854), der Begründer der bekannten Berliner Künstlerdynastie der Begas, und Eduard Magnus (1799–1872) an der Spitze standen. Sie alle trieben eine bescheidene, anspruchslose, aber auf dem goldenen Boden handwerklicher Tüchtigkeit erwachsene Kunst, die vielfach durch Studien in Paris gestützt wurde. Auch der Genremaler dieses altberliner Kreises, Friedrich Eduard Meyerheim (1808—1879), hielt sich an schlichte und liebevolle realistische Beobachtung.

Adolf v. Menzel: Das Flötenkonzert. Orig. in der Kgl. National-Gal. zu Berlin. Verlag der Phot. Gesellsch., Berlin

Adolf von Menzel: Das Eisenwalzwerk. National-Galerie zu Berlin
Verlag der Photographischen Gesellschaft zu Berlin

Zwei Künstler aber stiegen über die Tüchtigkeit dieser Gruppe zu genialen schöpferischen Taten auf: Karl Blechen (1798—1840), der in italienischen und märkischen Landschaften mit großartigem Elan den Aufgaben einer vertieften Licht- und Luftmalerei zu Leibe ging, und Adolf Menzel (1815—1905), der nun alles das, was die andern leisteten, versuchten und anbahnten, mit starkem Griff zusammenfaßte und steigerte. Auch Menzels gewaltiges Werk können wir erst seit einigen Jahren wahrhaft überblicken und einschätzen, seitdem die Arbeiten seiner Frühzeit wieder hervorgeholt wurden, um die ganze Anschauung von dem unübersehbaren Reichtum seiner Tätigkeit zu verändern. Freilich, auch was wir vorher von diesem kleinen Riesen wußten, genügte schon, um ihm die Bewunderung der Welt zu sichern. Seine Gemälde aus der Zeit Friedrichs des Großen, sein Flötenkonzert, seine Tafelrunde in Sanssouci, seine Schilderungen des großen Königs auf Reisen und in der Schlacht bei Hochkirch sind Historienbilder, die an Eindringlichkeit und Naturwahrheit der Darstellung, an Glanz und innerem Leben der Farbe alles in den Schatten stellen, was die Geschichtsmalerei in Deutschland ringsum geschaffen hat. Seine Holzschnittzeichnungen zum Leben und zu den Werken Friedrichs sind meisterhafte Lösungen der Aufgabe, auf beschränktem Raum mit wenigen abkürzenden Strichen Szenen und Gestalten der Vergangenheit aufs Papier zu zaubern. Sie haben der deutschen Illustrationskunst neue Bahnen gewiesen, die in der Folgezeit leider nur zu oft verlassen wurden, haben neue Anschauungen geprägt für die Ausdrucksmöglichkeit der Schwarz-Weiß-Sprache und der leeren, nichtssagenden akademischen

Adolf von Menzel: Im Coupé. Verlag G. Schauer, Berlin

Bleistiftschablone eine geistreiche, prickelnde, impressionistische Zeichenkunst entgegengesetzt, haben vor allem auch den Betrieb der Xylographie in Deutschland aus schwerfälligen Anfängen zu künstlerischer Bewegtheit emporgehoben. Menzels lebensvolle Darstellungen aus dem modernen Leben, zur Geschichte und vom Hofe Wilhelms I., von den Straßen Berlins, von den Badeplätzen Thüringens und Bayerns, stellten sich daneben als die ersten glänzend gelungenen Versuche, die Gegenwart malerisch zu erfassen. Man sah, wie dieser fleißigste Künstler auf allen Gebieten als ein Führer und Wegbahner auftrat. Wie er aus einem ehrlichen, von aller Ueberschwenglichkeit entfernten Realismus zu einer Beobachtung der Farbenspiele der Wirklichkeit gelangte, in der ihm niemand gleichkam, wie er auf solcher Basis zur Erkenntnis der eigentümlichen neuen Reize des Großstadtlebens und zum modernen Arbeiterbilde (Eisenwalzwerk, 1875) fortschritt, wie er das Studium der Rokokokunst, mit der ihn eine innere Verwandtschaft verband, nutzte, um die intimsten malerischen Geheimnisse aus dem krausen Gewirr gedrängter Menschenmassen, aus der Architektur von Schlössern und Kirchen, aus dem Licht- und Schattenspiel sonnendurchschienener Waldinterieurs zu zauberhaften Wirkungen herauszulocken. Aber diese ganze

Menzelwelt erfuhr nun eine bedeutsame und großartige Bereicherung, als die Bilder seiner ersten Epoche auftauchten und sich zu einer festgeschlossenen Kette aneinander reihten. Denn was früher nur geahnt und nur an einzelnen Beispielen belegt werden konnte, stand jetzt deutlich vor unseren Augen: daß dieser Künstler in den vierziger und fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts auf eigene Faust bereits das ganze Programm der Zukunft erfaßt, daß er auch als Maler Impressionismus und Pleinairismus trieb, bevor die Franzosen von 1870 diese neue Lehre aufstellten und in ganz Europa verbreiteten. Die Gemälde dieser Menzelschen Frühzeit, Bilder aus dem damaligen Berlin, die aus den einfachsten Vorwürfen malerische Wunder hervorzauberten, Landschaften, die von wehender Luft und strömendem Licht erfüllt sind, Interieurszenen, Gruppen und Porträts von höchster Tonschönheit ergeben die Erscheinung eines Malers, der mit dem Instinkt des Genies auf unbetretenen Wegen voraneilte und alles das, was Runge als Amt der modernen Farbenkunst bezeichnet hatte, bereits in die Tat umsetzte. Was Menzel in der zweiten Hälfte seines Lebens schuf, ist zu reich an Schönheiten und großem Gelingen, um eine Einschränkung der Bewunderung und Begeisterung zu rechtfertigen, die von den Zeitgenossen diesen Werken entgegengebracht wurde. Aber es ist kein Zweifel, daß in dieser späteren Zeit die grandiosen Anläufe der ersten Periode nicht eigentlich eine Fortsetzung und weitere Erfüllung fanden. Aus einer zurückhaltenden Naturbeobachtung, die nichts anderes zum Ziel hat, als den malerischen Schimmer von Ereignissen und Erscheinungen abzulösen, geriet er in eine Lust zu anekdotischem Beiwerk, an erzählenden und ironischen Schnörkeln, an einem krausen und oft verwirrenden Allzuviel gegenständlicher Züge, die er ins Bild hineinstopfte. Der literarische Inhalt trat gleichsam als Konkurrent des malerischen auf und gefährdete ihn, so bedeutsam auch jetzt immer noch das blieb, was der Künstler zu sagen hatte. Dennoch bleibt die ungeheure Summe seiner Schöpfungen das Imposanteste, was die deutsche Kunstgeschichte des letzten Zeitabschnitts aufzuweisen hat. Eine machtvoll geschlossene, fest in sich ruhende Persönlichkeit, wie er als Mensch gewesen, hat Menzel den Tausenden von Oelgemälden und Studien, von Aquarellen und Guaschen, von Lithographien und Holzschnitten, von Radierungen und Zeichnungen den unverkennbaren Stempel seiner individuellen Art aufgeprägt. In der Klarheit und Kraft, Schärfe und Unerbittlichkeit des Naturstudiums, in dem sicheren, nie schwankenden Wissen von den Gesetzen, nach denen der Künstler sich bei der Wiedergabe des Gesehenen zu richten hat, in der ethischen Größe seines zähen Fleißes und seiner bis ins hohe Greisenalter niemals ermüdenden Energie bleibt er ein Heros der Kunst und das Gewissen der deutschen Malerei im vergangenen Jahrhundert.

Adolf von Menzel: Cercle am Hofe Kaiser Wilhelms I.
Verlag F. Bruckmann A.-G. München

So waren ums Jahr 1850 in Deutschland alle Bedingungen gegeben, um eine gesunde Fortentwicklung der Malerei zu ermöglichen. Alles drängte auf ein Erfassen der Gegenwart und ihrer brennenden Probleme, und selbst da, wo die Kunst ihre letzte und eigenste Aufgabe noch umging und sich von der Betonung des literarischen Inhalts noch nicht trennen konnte, ward sie von den modernen Bestrebungen erfaßt. Die Genre-

malerei, die sich neben die Historienkunst stellte, um vor allem das Publikum durch die dargestellten Stoffe anzulocken, zu unterhalten, zu rühren oder zu belustigen, bedeutete doch zugleich einen Schritt weiter in das Land der Wirklichkeitsbeobachtung. Wie einst in England bei Wilkie, ging sie auch jetzt in Deutschland von einer früher ungekannten Freude am Studium des Lebens aus, und wenn sie, wetteifernd mit den Dichtern und Schriftstellern jener Zeit, besonders gern die Landleute und Bauern und Gebirgsdörfler in ihren Kreis zog, so sprach sich darin doch die Tendenz aus, im Gegensatz zu den gefährlichen Uebertreibungen idealistischer und phantastischer Richtungen die ganze Fülle dessen zu umfassen, was sich rings dem Auge darbot. München, damals noch mehr eine bevölkerte Landstadt als eine moderne Metropole, bildete, durch die Nähe des Gebirges und die enge Verbindung mit ihm, den natürlichen Stützpunkt dieses Kunstzweiges. Als seinen erfolgreichen Propheten darf man dort den Hamburger Hermann Kauffmann betrachten, der uns schon begegnete. Vor allem aber strahlt aus der ersten Zeit die liebenswürdige und entzückende Gestalt Carl Spitzwegs (1808—1885) hervor, der sich allerdings nicht mit dem Erzählenden und Unterhaltsamen begnügte, sondern noch ein Stück altväterischer Phantastik im Stil der Romantik Moritz von Schwinds hinzufügte und in der Qualität seiner Malerei alles übertraf, was die späteren leisteten. Bei Spitzweg kündigt sich der erste Einfluß der vertieften Ton- und Farbensprache an, die durch die Fontainebleauer sich allmählich auch in Deutschland verbreitete. Seine kleinen Bildchen, meist winzigen Formats, in denen allerlei verschnörkelte Sonderlinge, Einsiedler, Bücherwürmer, Antiquare, alte Dorfpfarrer, Sammler und ähnliche Jean Paulsche Gestalten auftauchen, seine Nachtszenen, wo im Mondlicht ein gravitätischer Nachtwächter durch winklige Straßen stapft oder verliebte Gesellen vor einem Erker ein Ständchen aufführen, dann seine Waldbilder mit ihren verschmitzten Zwergen

Karl Spitzweg: Der Projektenmacher
Verlag Klinkhardt u. Eyssen, Dresden

Karl Spitzweg: Der Eremit. Original in der Kgl. National-Galerie zu Berlin
Verlag F. Hanfstaengl, München

und Geisterchen und seine freien Landschaften mit ihren Blicken über Wiesengelände und Blumenhügel, seine feinen Wolkenstudien, die den Phänomenen des Himmels so behutsam nachgehen, — sie alle künden ein reifes und inniges Gefühl für malerische Werte. Das Anekdotische tritt dabei noch zurück; seine Herrschaft beginnt erst bei dem jüngern Geschlecht, dessen Führer Ludwig Knaus (geb. 1829), Benjamin Vautier (1829—1898), Franz Defregger (geb. 1835) wurden. Unter ihnen steht Knaus als Künstler

der Farbe weit voran. Auch er hat seine malerischen Anschauungen in Paris gebildet, wo er lange Zeit als das stärkste Talent Deutschlands galt, und die Werke seiner ersten Periode, namentlich seine kleinen Porträts, aber auch die genremäßig ausgebauten Schilderungen und die Kinderszenen, die er so sehr liebte, bewahren in hohem Grade Geschmack der Farbe und Sinn für tonige Stimmungen. Populär geworden sind von Knaus vor allem die Werke seiner letzten Art, seine kartenspielenden Schusterjungen, seine figurenreichen Szenen der goldenen Hochzeit und des Kinderfestes aus der Nationalgalerie, seine pfiffigen Judenknaben und lustigen Geschichten aus der Welt der Kleinen, die stofflich zu viel zusammendrängten, um einen reinen Genuß ihrer malerischen Vorzüge zu ermöglichen. Die Kunstgeschichte aber wird ihn vor allen Dingen seiner Frühwerke wegen feiern. Auch Defregger hat das alte Gesetz der deutschen Rückwärtsentwicklung bestätigt. Die ersten Bemühungen dieses Bauernsohnes aus dem Tiroler Pustertal sind von einer urwüchsigen Kraft der Anschauung, von einer naiven, aber gesunden Malerei, die er später, zum allbeliebten Darsteller der Buab'n und Madl'n des bayrisch-österreichischen Gebirges aufgerückt, niemals wieder erreichte. Ein freundlicher Humor und eine angeborene Liebenswürdigkeit blieben zwar auch Defreggers späteren Bildern immer noch eigen, und wenn er, ein Schüler Pilotys, der auch diesen Jünger auf die richtige Bahn zu bringen wußte, seine Lieblingsstoffe mit den Tendenzen der Geschichtsmalerei verband, wie in seinem prächtigen „Letzten Aufgebot" der alten Tiroler gegen die Franzosen, so wußte

Ludwig Knaus: Salomonische Weisheit
Verlag der Photographischen Gesellschaft zu Berlin

Franz Defregger: Der Salontiroler. National-Galerie, Berlin
Verlag F. Hanfstaengl, München

er auch hier, was er seinem Handwerk schuldig war, aber die Einfachheit und Frische jener Dorfbilder, Bauerngestalten und Landschaften aus der Frühzeit verschwand im Münchener Dunstkreise der Akademie und des Kunsthandels. Vautier war einfacher als seine beiden Konkurrenten, und seine schlichte Natur hielt sich von novellistischen Arrangements und zuckriger Herzigkeit möglichst fern; dafür hat er dann aber wieder als Maler weniger geleistet und sich mit einer kühlen, mittleren Tüchtigkeit begnügt. Hinter dieser Trias nun stürmten die Scharen der kleineren Geister her, die sich die Lehren der Genremalerei zu Nutzen machten, um sich beim Publikum einzuschmeicheln, bis der ganze Betrieb schließlich in einer unerträglichen Öde und Schablone endete. Nur Eduard Grützner (geb. 1846), gleichfalls ein Schüler Pilotys, verfügte über genügend handwerkliche Solidität, um seinen hundertfach wiederholten trinkfrohen Klosterbrüdern auch malerische Qualitäten zu sichern.

Doch auch außerhalb der Genrekunst traten nun überall in den fünfziger Jahren malerische Talente hervor, die das Leben der Gegenwart mit offenen Augen betrachteten und wiedergaben, und die zugleich den verinnerlichten Farbensinn predigten, der in Frankreich das akademische Schema verdrängt hatte. Wie im Anfang des Jahrhunderts die Hamburger, so wurde jetzt die Frankfurter Lokalschule eine Pflegestätte tüchtiger und intimer Malerei. Der Prozeß der Auswanderung nach dem

Walde von Fontainebleau wiederholte sich hier durch die Begründung der Cronberger Kolonie, die im Studium der weiten und fruchtbaren Taunuslandschaft die neuen Lehren erprobte. Der ausgezeichnete Peter Burnitz (1824—1886), der Stillebenmaler Otto Scholderer (1843—1902), die temperamentvollen Tiermaler Adolf Schreyer (1828—1899) und Teutwart Schmitson (1830—1863), der glänzende Kolorist Friedrich Carl Hausmann (1825—1886), dessen Kircheninterieurs und Gruppen von Bischöfen im Ornat unmittelbar an die Franzosen erinnern, gingen aus dieser Schule hervor, alles Namen, die erst die jüngste Zeit wieder zu Ehren gebracht hat. Und rings in Deutschland finden diese Frankfurter gleichgesinnte Genossen, von denen hier nur einige wenige genannt seien, wie Richard Burnier (1826—1884), der sich zu einem deutschen Troyon von engeren Grenzen entwickelte, wie der Schweizer Tiermaler Rudolf Koller (1828—1905), oder in Berlin der einzige Menzelschüler: Fritz Werner (1827—1908), der Soldatenbilder aus dem 18. Jahrhundert und andere Rokokoszenen malte, und der Pferdemaler Carl Steffeck (1818—1890), der Franz Krügers Wirksamkeit fortsetzte. In Wien vertrat Rudolf von Alt (1812—1905) in einem arbeitsreichen Leben die Prinzipien des Realismus, indem er mit unerschöpflicher Liebe und Geduld die Straßen und Plätze, Kirchen und Schlösser der Kaiserstadt an der Donau in einer subtilen, doch immer tonschönen und stimmungsreichen Malerei schilderte. Ihn löste August von Pettenkofen ab (1821—1889), der Maler der ungarischen und slawonischen Fuhrwerke und Bauernhöfe, Werkstätten, Märkte und Küchen, der aus der vormärzlichen Sphäre Waldmüllers in eine freiere, moderne Anschauung hineinwuchs. Eine bewußte Nachahmung schließlich fand die Schule von Barbizon in einer Münchener Landschaftergruppe, deren Haupt Adolf Lier war (1826—1882). Ueberall regte sich ein Neues, das zum Lichte drängte, und das nur nicht zur vollen Entfaltung kam, weil die allgemeinen Kunst- und Kulturverhältnisse Deutschlands keinen Boden abgaben, um alle diese Keime zur Entfaltung zu bringen.

Mehr Erfolg hatte der rauschende Kolorismus der französischen Romantiker in Deutschland. So stieg der Hauptvertreter dieses neuen Mutes zur Farbe, Hans Makart (1840—1884), in seiner Vaterstadt Wien zu hohen Ehren auf. Auch er gehörte zu dem weiten Schülerkreise des Piloty, der ja zuerst auch in den offiziellen Kunstbetrieb ein stärkeres und lebhafteres Kolorit gebracht hatte. Aber der lebensfrohe, alle sinnlichen Weltfreuden mit Leidenschaft umfassende Oesterreicher wuchs über diese Münchener Schule weit hinaus. Er wandte sich von der pedantischen Gelehrsamkeit der Historienmalerei zu den alten Meistern rauschender Farbigkeit, zu den Venezianern, und es lebte in der Tat in seinen Allegorien der fünf Sinne, in den sieben Tod-

Hans Makart: Katharina Cornaro. Original in der National-Galerie zu Berlin. Phot. Aufnahme von H. D. Miethke, Wien

sünden, in seinem Triumph der Ariadne und seinen Renaissancekompositionen etwas von der Glut und dem Schwung des Tintoretto und des Paolo Veronese. Auch in seinen Porträts bewährte sich Makart als ein Meister des farbigen Ausdrucks; ja es zeigt sich heute, daß er in diesen Bildnissen malerisch solider arbeitete als in vielen seiner großen Gemälde, die er als ein genialer Dekorateur, dessen Freude es war, festliche Veranstaltungen und Prunkzüge zu entwerfen und zu leiten, vor allem auf den lauten und blendenden Effekt hin schuf.

Die koloristische Bewegung erfaßte bald alle Kreise. Man ging nach München zu Piloty, man pilgerte nach Paris, nach Brüssel und Antwerpen, um das Farbenhandwerk gründlich zu studieren. Fast alle Angehörigen der älteren Künstlergeneration, die in den Zeiten der modernen Kunstkämpfe der Jugend ihr „Franzosentum" vorwarfen, verdankten selbst der Schule des Auslandes ihre technische Sicherheit. Zu den vorzüglichsten Vertretern des Kolorismus neben Makart gehörten Gabriel Max (geb. 1840), der sich später gern in effektvollen darwinistischen und spiritistischen

Stoffen erging, und Viktor Müller (1829—1871), der von Delacroix (dessen Shakespeare-Liebe er übernahm) über Couture schon zu Courbet führte und die temperamentvolle, auf intensivem Naturstudium aufgebaute Malerei dieses Meisters in München einführte. Hier übernahm sie ein Kreis jüngerer Künstler, der sich um Arthur von Ramberg scharte (1819—1875), und aus dem als der Größte, alle weit überragend, das Genie Wilhelm Leibls (1846 bis 1900) hervorging. In Leibl hat der deutsche Realismus seine mächtigste Stütze nach Menzel gefunden. Eine unbestechliche Schärfe und tiefe Sachlichkeit, große Gründlichkeit der Wirklichkeitsbeobachtung verbanden sich bei ihm mit einem Gefühl für malerische Werte, für die farbige Erscheinung der Dinge und die Möglichkeiten, sie mit der nachschaffenden Hand wiederzugeben, wie es keiner seiner Zeitgenossen und Nachfolger besessen hat. Leibls immer wiederholte Themata sind die Gestalten, Gruppen, Landschaften und Interieurs der bayerischen Bauernwelt, die er in jahrzehntelangem Aufenthalt in kleinen Gebirgsdörfern (am längsten in Aibling) studierte. Doch seine Schilderungen aus diesen Bezirken haben mit den Bildern der Genremaler, die sich dem Stoffe nach mit ihnen berühren, nichts zu tun; denn ihr Ausgangspunkt wie ihr Ziel ist nicht der Gegenstand (die „Neue Zeitung", die „Dorfpolitiker", die „Drei Frauen

Gabriel Max: Der Affenmensch
Copyright 1894 by F. Hanfstaengl, München

Wilhelm Leibl: Strickende Mädchen
Verlag der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Wilhelm Leibl: Ein Landmädchen
„Meister der Farbe". E. A. Seemann, Leipzig

Wilhelm Trübner: Ein altes Ehepaar in der Kirche
Verlagsanstalt der F. Bruckmann-Aktien-Gesellschaft in München

in der Kirche", die Bilder der Jäger, Wildschützen, Förster, alten Weiber), sondern die malerische Ergründung dessen, was das Auge bei diesen Szenen an farbigen Werten sah und genoß. In der Technik wechselt Leibl gern zwischen einem breiten, flächigen Vortrag, der unmittelbar an Courbet erinnert, und einer feinen, spitzen Pinselführung, die fast an die Niederländer der Eyckschule denken läßt; aber die Kraft seiner Wirkungen und die Meisterschaft der stupenden Naturnachahmung bleibt überall die gleiche.

Zu den Genossen Leibls, die mit ihm um 1870 den machtvollen Einfluß Courbets erfuhren, gehörte eine ganze Anzahl vorzüglicher Talente. Das jüngste von ihnen, Wilhelm Trübner (geb. 1851), war zugleich das selbständigste und erfolgreichste. Trübner aber stellt nach einer Zeit der solidesten und geschmackvollsten Tonigkeit durch die breiten und energischen, fast mosaikartig zusammengefaßten Lokalfarbflächen seiner späteren Freilichtporträts, -Akte und -Figuren schon wieder einen Uebergang von der Courbetzeit zu der jüngsten Epoche der europäischen Malerei dar.

In Beziehung zu diesem Münchner Kreise stand in seiner Frühzeit auch Franz von Lenbach (1836—1904), der mit frischen realistischen

Franz von Lenbach: Reichskanzler Fürst Otto von Bismarck
Original in der Neuen Pinakothek zu München. Verlag der Photogr. Union

Studien voll Licht und Bewegung einsetzte, bevor er zum Porträt abschwenkte und sich für dessen Zwecke seine Mittel aus dem technischen Arsenal der großen Bildnismaler der Vergangenheit zusammenstellte. Lenbach gelangte dadurch immer mehr zu einem bräunlichen Altmeisterton, in dem die kräftigen Farben seiner Jugend ertranken; aber sein erstaunliches Talent, aus dem Antlitz der Menschen ihr innerstes Wesen abzulesen, sichert seinen Porträts der führenden Persönlichkeiten Deutschlands in der großen Zeit nach 1870 einen hohen Rang.

Rings in Europa machte sich in gleicher Weise das Streben nach Naturwahrheit, nach Vertiefung des malerischen Ausdrucks und nach einem

Erfassen der modernen Lebensprobleme geltend. Namentlich die Frankreich benachbarten Niederlande griffen bedeutsam ein. In Holland, das im 17. Jahrhundert das Geburtsland der modernen Kunst war, entwickelte sich ein Realismus von höchster Kraft der Farbe und der inneren Beseelung. Jakob Maris (1837—1899) steht an der Spitze der Maler, die hier mit der handwerklichen Solidität der alten Meister das schöne Land schilderten. Jozef Israëls (geb. 1824) verband dies ernsthafte Studium der Natur und Wirklichkeit mit der großen Auffassung Millets und schuf seine wunderbar schlichten Bilder aus der Welt der Bauern und Küstendörfler, die weniger heroisch, mit weicherer Empfindung als der Franzose, das soziale Problem behandeln. Die benachbarten Belgier verließen ihre geliebte Historienmalerei und wandten sich gleichfalls der Gegenwart und der umgebenden Landschafts- und Menschenwelt zu. Ueberall hatte man mit Jubel die Entdeckung gemacht, wie viel ungelöste Aufgaben hier ruhten, man gab sich mit Leidenschaft dem Leben und der Natur hin, die man wiedergefunden hatte und nun mit den Mitteln einer ausdrucksvollen Farbe spiegeln wollte. Bis im letzten Drittel des Jahrhunderts die vorstürmende Jugend mit den letzten Resten der Abhängigkeit von den fesselnden Vorschriften der Vergangenheit aufräumte.

Jozef Israëls: Begräbnis. Ausstellung der Berliner Sezession von 1906
Nach einer photographischen Aufnahme von Zander und Labisch in Berlin

Japanische Landschaft mit dem Fuji. Original-Farben-Holzschnitt von Hokusai

XI

Die jüngste Zeit

Wir sahen, wie die Malerei, die während des ganzen Jahrhunderts die Führung innehatte, nach und nach die Fesseln abgestreift hatte. Wie sie von antikisierendem Idealismus und von romantischer Phantastik, von historischer Schilderung und von novellistisch-humoristischer Erzählung zur Darstellung des modernen Lebens und der Wirklichkeit übergegangen war. Wie sie danach strebte, ihren Schwerpunkt immer mehr von der Hervorhebung des gedanklichen, erzählenden, belehrenden, mitteilenden Inhalts auf ein rein malerisches Erfassen der Erscheinungen zu verlegen. Wie sie, im Gegenständlichen von der Zuchtrute der Literaten und Gelehrten erlöst, auch im Technischen die Schulmeisterei der Kunstgeschichte überwand, um den altmeisterlichen Malereiton und mit ihm überhaupt die Nachahmung von Werken der früheren Zeit über Bord zu werfen. Das Studium der Natur war auf der ganzen Linie der Ausgangspunkt aller künstlerischen Bemühungen geworden; so sollte auch der farbige Vortrag seine Gesetze lediglich aus dieser Quelle schöpfen. Aber auch hierbei hatte man sich immer noch gern auf einzelne glänzende Vorbilder der alten Meister gestützt; nicht nach akademischen Schablonenrezepten, sondern mehr in freier Wahl hatte man das warme Helldunkel der Holländer, den farbigen Rausch des Rubens und der Venezianer oder auch die Delikatesse des Velazquez zu Hilfe gerufen. Dazwischen aber hatte sich immer wieder eine unbefangene, neue Farbenanschauung zum Worte gemeldet, welche die Handwerker-

tradition der Rokokozeit fortführend auf fremde, noch unbebaute Gebiete führte. Man hatte sich bis zu den Mauern des neuen Landes durchgekämpft und stand vor der verschlossenen Pforte. Da gaben die Japaner, deren Kultur man im Zeitalter der Weltausstellungen in Europa kennen lernte, und deren Kunstwerke aus alter wie aus neuer Zeit laute Begeisterung weckten, das Zauberzeichen, und die Riegel sprangen auf. An den Bildern und Holzschnitten der Ostasiaten sah man erst, wie man der Schulvorschriften ledig werden, von aller Konvention und aller ermüdenden Wiederholung hundertmal dagewesener Dinge sich befreien konnte; erkannte man, was es heißt, das Licht des Tages in seiner ganzen Helligkeit und Heiterkeit aufzufangen, die schematische Komposition und den Drill des symmetrischen Aufbaus zu überwinden, Eindrücke der Wirklichkeit ringsum in ihrer ganzen Frische und Unmittelbarkeit zu packen und wiederzugeben, Welt und Leben und nicht minder die Bilder der Phantasie ohne sklavische Kopierung der Wirklichkeit selbst malerisch zu deuten, sie recht eigentlich aus der Gebundenheit der Natur in eine künstlerische Sphäre zu übertragen. Die Wirkung dieser Eindrücke war eine ungeheure. Sie hat die ganze Gestaltung nicht nur der Malerei, sondern der künstlerischen Anschauung überhaupt von Grund aus verändert. Sie hat die müde gewordene Kunst Europas neu belebt und erfrischt, nicht durch eine neue Nachahmung, die lediglich an Stelle früherer Nachahmungen getreten wäre, sondern eben durch die Möglichkeiten, die sie bot, sich von allen bisher gültigen und beinahe schon für unabänderlich gehaltenen Regeln loszulösen. Die französische Malerei, die sich auch in dieser Etappe der Entwicklung an die Spitze setzte, dachte nicht daran, Bilder und farbige Xylographien der Japaner zu kopieren. Sie blieb in Kopf und Herz europäisch und nutzte nur die Zauberformel zur Beschwörung aller überlieferten Hemmnisse, die ihr die Leute von Nippon boten. So ging die Gruppe jüngerer Künstler vor, deren erstes Dokument eine geschichtlich-denkwürdige Pariser Ausstellung im schlimmen Jahre 1871 war: die „Impressionisten", wie man sie, zuerst spöttisch, dann mit wachsender Achtung nannte.

Edouard Manet: Le bon boc
Kunst-Verlag von Durand-Ruel, Paris

Edouard Manet: Das Frühstück im Grünen, in der Galerie Martinet, Paris

Kunst-Verlag von Durand-Ruel in Paris

Man könnte sagen, ihr Programm war: dem freigewordenen modernen Auge zum Recht zu verhelfen. Der schnellere Pulsschlag des neuen Lebens, das die Zeit des Dampfes und der Elektrizität hervorgebracht hatte, wird bei ihnen zum ersten Male künstlerisch gefaßt. Sie entdeckten den ungeheuren, noch niemals ausgeschöpften Reiz der vibrierenden Bewegtheit, des ewigen Werdens, des Schwankens und der Veränderung, die dauernd um uns vorgehen, und sie sehnten sich danach, diese Wunder, denen der Blick früherer Generationen nicht gewachsen war, in der Kunst zu spiegeln. Zugleich hatte das Auge neue Vorstellungen von Licht und Helligkeit in sich aufgenommen. Es ist interessant genug zu verfolgen, wie durch Entdeckungen und Erfindungen, die unser Alltagsleben beeinflussen, auch die Fähigkeiten unserer Sinne sich steigern und modeln. Die Begabung zum schnellen, blitzartigen Erfassen augenblicklicher Erscheinungen, die im nächsten Moment verschwunden sind, konnte erst eine Epoche ausbilden, der die Erfindung der Photographie, die Beobachtung des elektrischen Funkens gelang, in der der Reisende durch das Fenster des Eisenbahnzuges die Welt in rasender Flucht an sich vorbeisausen sieht. Das Talent, die Nachahmung des Sonnenlichtes bis zum äußersten zu treiben, konnte nur in einer Zeit gedeihen, die auch im Leben das Tageslicht, wenn es verschwunden war, mit früher unbekannten

Mitteln künstlich zu ersetzen suchte. Seltsam genug, wie sich die Begriffe von Helligkeit im Laufe der letzten Jahrzehnte geändert haben. Bilder, die vor zwei Dezennien den Besuchern der Ausstellungen als schreiend und unerträglich grell erschienen, kommen uns heute ganz zahm, ja fast dunkel vor, (was nicht hindert, daß auch heute wieder das ungewohnte Auge des Laien neue Versuche, Helligkeit und Farbe heranzubringen, mit der gleichen Begründung ablehnt). Es ist derselbe Vorgang, den unsere Großeltern und Eltern an den Abenden erlebten, da das Gaslicht zuerst die Kerze und die Lampe, später das elektrische Licht das Gas verdrängte. Dieser ganzen veränderten Stellung unseres Sehsinns zur Außenwelt wollten die Impressionisten gerecht werden. Aber nichts falscher, als sie zu Realisten zu stempeln, wenn anders man unter dieser Bezeichnung Künstler versteht, die in der unmittelbaren Wiedergabe wirklicher oder natürlicher Dinge ihr Ziel sehen. Was die Impressionisten suchten, war just das Gegenteil von solcher Wiedergabe: war, wie es schon in ihrem Namen lag, lediglich das Festhalten des persönlichen Eindrucks der Künstlerindividualität vor der Natur, vor einem Ereignis, einer Szene, einem Vorgang irgendwelcher Art, war die Uebertragung aller dieser Themata in eine rein künstlerische Sprache, die nicht wiederholen, sondern deuten wollte; die sich bewußt war, daß es das eigentlichste und tiefste Wesen der Kunst ist, Natur und Leben, die unser Auge wahrnimmt, auf ihre entscheidenden, maßgebenden Züge zu reduzieren und gerade in der Herausarbeitung dieser charakteristischen Merk-

Claude Monet: Das Frühstück
Kunst-Verlag von Durand-Ruel in Paris

Claude Monet: Die Kirche von Vétheuil
Luxembourg-Galerie, Paris. Verlag J. Kuhn, Paris

male den Kern des Wahrnehmbaren, von der Schale der zufälligen Wirklichkeit befreit, rein und klar herauszubilden. Insofern knüpfte die Kunst der jüngsten Epoche wieder an primitivere Zeiten an, und es ist kein Zufall, daß gerade im letzten Abschnitt ihrer Entwicklung diese nur zum Teil bewußte und beabsichtigte Aehnlichkeit immer deutlicher sich ausprägt. Man hat der modernen Malerei und auch der modernen Plastik wohl zum Vorwurf gemacht, daß sie sich damit begnüge, das Gesehene wiederzugeben. Nichts seltsamer und unbegründeter als dieser Einwand, den wir heute gar nicht mehr begreifen. Gerade das Gegenteil ist der Fall: die „Modernen" wollen anstatt einer blöden Nachahmung vielmehr Steigerung, persönliche Umdichtung gleichsam. Die Neuerung der gesamten älteren Kunst gegenüber, die von den Schülern der Renaissance getragen ward, ist nur die, daß diese Steigerung und Umdichtung nicht mit den Mitteln des Geistigen, sondern des Sinnlichen, nicht auf literarischen, sondern auf technischen Wegen angestrebt wird.

Die heute schon unter die Klassiker eingereihten Führer des Impressionismus hatten dies Programm aufgestellt und bereits mit großartiger Konsequenz durchgeführt. Ein Kreis von jungen Malern, deren bedeutendste Claude Monet (geb. 1840), Auguste Renoir (geb. 1841), Edgar Degas (geb. 1834), Alfred Sisley (1839—1899), Camille Pissaro (1830—1903), Henri Fantin-Latour (1836—1904)

waren, sann gemeinsam den Problemen des hellen Lichtes und der freien Luft nach, denen, wie wir sahen, schon in den Jahrzehnten vorher in Frankreich selbst, wie auch in andern Ländern, einzelne sich gelegentlich bereits genähert hatten. In diesen Kreis erst trat Edouard Manet (1833—1883), wie einst Millet unter die Maler von Barbizon, um bald als der Größte unter ihnen zu stehen. Am Winterabend am Pariser Cafétisch, im Sommer während gemeinsamer Studien auf dem Lande wurde das, was ihnen allen am Herzen lag, theoretisch erörtert und praktisch erprobt. Bis sie ums Jahr 1870, da Frankreich im geschichtlichen Wettstreit der Völker einen so schweren Schlag erlitten, ihrem Vaterlande in der Kunst einen gewaltigen Sieg erfochten. Manet hatte mit dem Studium der Spanier begonnen, namentlich des Velazquez, und seine ersten Bilder: der „Trinker", der „Pfeifer", der „Sänger Faure als Hamlet" usw. muten fast wie Werke des Meisters von Sevilla an. Und wie den perlgrauen Grundton des Velazquez, den eigenwilligen, prickelnden Strich des Goya, so machte er sich auch den breiten, kecken Vortrag des Frans Hals zu eigen. Aus solchen Einflüssen entstand bei Manet langsam eine eigene und persönliche Farbensprache, die in breiter, leichter und flächiger Manier die Lokaltöne nebeneinander setzte und durch ein feines, abgedämpftes Licht zu einer höheren Einheit band. Dann aber strahlt plötzlich die Sonne auf Manets Bilder. Und nun wird das Licht, das mit den Geschöpfen, Pflanzen und Gegenständen dieser Erde sein mutwilliges und zauberhaftes Spiel treibt, fast das einzige Objekt seiner Kunst. Nur das Licht suchte er, wenn er die Straßen von Paris, die Cafés, die Varietés

Edgar Degas: Balletteuse

Galerie des Luxembourg in Paris
Kunst-Verlag von J. Kuhn, Paris

durchstreifte, wenn er auf dem Lande draußen die Sommerherrlichkeit studierte, die sich in Parks und Gärten um hellschimmernde Villen ausbreitete, wenn er an die Küste ging und das Meer malte. Monet ging noch einen Schritt weiter und schuf sich zur Wiedergabe der flimmernden, von tausend Farbenteilchen durchzogenen Luft, des sonnendurchschienenen Aethers jene Technik kleiner, kurz und leicht hingesetzter Pinselstriche, deren Farbenwerte sich erst im Auge des Beschauers vereinigen, jene Technik seiner berühmten „Kommata", durch die er den malerischen Vortrag der gesamten modernen Kunst maßgebend beeinflußte. Es ist bezeichnend für die Auffassung der ganzen Gruppe, daß sie bestimmte Motive in ganzen Zyklen immer aufs neue abwandelte, um zu erfahren, wie sie sich bei verschiedener Luftstimmung, Beleuchtung, Temperatur verwandelten. So malte Monet die berühmte Reihe seiner Heuschober, in denen er die Variationen der Lichtreflexe und der atmosphärischen Einwirkungen an einem ganz einfachen Motiv verfolgte. So Pissaro die Zyklen seiner Bilder von den Pariser Boulevards, in denen das Gewirr und die Bewegtheit des modernen Großstadtlebens zum ersten Male zu einheitlichen künstlerischen Wirkungen zusammengefaßt wurde. So schuf Alfred Sisley seine Landschaften von der Seine mit ihren Villen und Dorfhäusern, Gärten und Wiesen. So Degas die endlose Serie seiner Szenen vom Ballett und von der Ballettschule, in denen die Tänzerinnen, von den eigentümlichen Reflexen des Rampenlichts getroffen, in genial erfaßten Augenblicksbewegungen zwischen der schreienden Buntheit der Kulissen sich bewegen, und die Reihen seiner Bilder, in denen Frauen und Mädchen bei der Toilette oder beim Bade belauscht werden. So Renoir seine Blumenstücke und Kinderbilder, seine Stilleben und Frauenakte.

P. Alb. Besnard: Weiblicher Akt
Paris. Kunst-Verlag von J. Kuhn in Paris
Original in der Galerie des Luxembourg

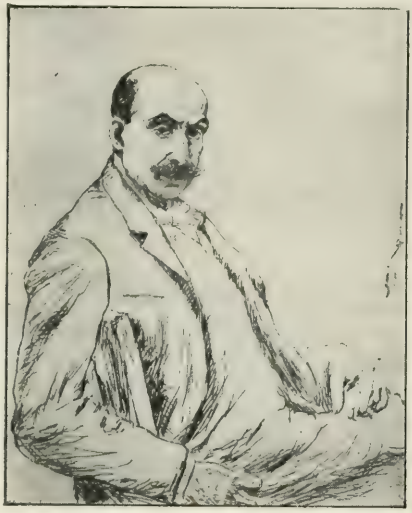
Die Reformen der Meister wurden zu gleicher Zeit von einer Schar jüngerer Künstler aufgenommen und propagiert. Henri Fantin-Latour, den wir schon nannten, schloß sich mit seinen Porträts und seinen delikaten Stilleben vor allem Manet an. Jules Bastien-Lepage (1848—1884) sorgte für die Volkstümlichkeit der neuen Lehre, indem er, kein Künstler von herausfordernder Eigenart, sondern mehr von gefälliger Schmiegsamkeit, die Bauernmalerei Millets mit den fürs große Publikum zurechtgemachten Freilichttendenzen Manets und Monets verband. Alfred Roll (geb. 1847) spielte durch seine realistisch derben Akte und Proletarierbilder, die von den hellen Lichtern des Pleinairismus getränkt sind, eine ähnliche Vermittlerrolle. Pasqual Adolphe Dagnan-Bouveret (geb. 1852) suchte die neue Vortragsart auch zu einer modernen religiösen Malerei zu verwerten. Paul Albert Besnard (geb. 1849) ging von der subtilen Kunst der Großmeister zu einer koloristisch verjüngten und erfrischten Malerei über, die in großen dekorativen Gemälden, in weiblichen Akten, in glänzenden Pferdestudien ein kühnes Spiel energischer Farbenflächen, oft von einer outrierten und gewaltsamen Buntheit, entfaltete. Jean François Raffaelli (geb. 1850) ging vor die Tore von Paris und malte die charakteristischen Szenen und Menschengruppen von der Grenze der Großstadt in einer hellen Manier, die höchst geistreich in wenigen Farben auf weißlichem Fond die Eindrücke festhält, die der Künstler in ähnlicher Technik auch mit der Radiernadel niederschrieb.

Was alle diese Männer erstrebten und durchdachten, war nichts Geringeres als eine Revolutionierung der gesamten malerischen Auffassung. Kein Wunder, daß sie zuerst mit der kompakten Majorität derer zu kämpfen hatten, die, unter den Eindrücken der älteren Kunst aufgewachsen, sich ihre feststehenden Regeln gebildet hatten, deren Verletzung ihnen als ein Verbrechen erschien. Wie vor ihnen die Fontainebleauer, Millet, Daumier und Courbet, so fanden auch sie die Tore des offiziellen Salons verschlossen und mußten sich damit begnügen, ihre Manifeste in den „Ausstellungen der Zurückgewiesenen" vorzuführen, in denen sich im Lauf der Jahrzehnte alles einfand, was der französischen Kunst während des neunzehnten Jahrhunderts neue Impulse gab. Und dieselben Kämpfe wurden nun auch in den andern Ländern entfesselt, zu denen die neue Lehre drang. Namentlich in Deutschland entbrannten heiße Schlachten, die heute noch nicht beendigt sind. Die Fortschritte stellten sich hier zuerst sehr langsam ein. Erst 1893 scharten sich in München die Bekenner der modernen Kunst zusammen, nicht um neue Dogmen und Regeln an die Stelle der veralteten akademischen zu setzen, sondern um sich gegenseitig die freie Betätigung ihrer persönlichen Art zu garantieren. Man fand für die neue Vereinigung das glückliche Schlagwort „Sezession", um damit darzutun, daß für die Künstler, die sich hier zusammenfanden, gemeinschaftlich eben nur das war, was sie von den

Max Liebermann: Altmännerhaus in Amsterdam
Im Besitz der Kunsthandlung Bruno & Paul Cassirer, Berlin

Akademikern und Genossenschaftlern schied, daß sie aber nicht mit einem bestimmten neuen Programm arbeiteten, das den einzelnen wiederum in das Prokrustesbett geschnallt hätte. Trotzdem war der Impressionismus mit seinen glorreichen Entdeckungen der Bewegung und des Lichts eine gemeinsame Parole, der die meisten folgten, und derjenige Künstler, der in Deutschland sich an die Spitze der jungen Bewegung setzte, der Berliner Max Liebermann (geb. 1847), trat durchaus als ein Schüler des Franzosen auf. Liebermann war in Berlin unter den Eindrücken des Menzelschen Realismus herangewachsen. Der Krügerschüler Steffeck war sein erster Lehrer, und so ziehen sich denn von ihm allerlei Fäden zurück zu den tüchtigsten Kräften der alten Berliner Kunst. Auf dem klassischen Boden Weimars, wo er seine Studien fortsetzte, erwachte dann Liebermanns Sinn für eine naturalistische Wirklichkeitskunst, wie sie in solcher Kühnheit bisher in Deutschland unerhört war. Die „Gänserupferinnen" und „Konservenmacherinnen", die an der Spitze seiner Werke stehen, beweisen, mit welchem Ernst, welcher Energie und malerischen Kraft der junge Liebermann den neuen sozialen Problemen der Zeit zu Leibe ging. An ihnen hielt er auch fest, als er in Paris unter den Einfluß Munkacsys geriet und die dunkle Farbe und schwarzen Hintergründe des ungarischen Malers übernahm, als er sodann seine Studienfahrten nach Holland begann, wo namentlich Israëls mächtig auf ihn wirkte, und wo sich im Anblick der weiten Ebenen, Weiden und

Triften, über denen feuchte Luft und gedämpfte Lichter schweben, unter dem Einfluß der alten wie der modernen niederländischen Maler sein Sinn für das Einfache, Phrasenlose in der Natur, für die Darstellung des arbeitenden Volkes und zugleich für die malerischen Probleme der Zeit bedeutsam entwickelte. Andere Studienfahrten nach Paris kamen hinzu, wo Manet und die Seinen den Deutschen in ihren Bann zogen. Und aus diesen holländisch-französischen Elementen bildete sich nun Liebermanns Eigenart, die dennoch, von jeder Nachahmung weit entfernt, nur seinem persönlichen Temperament und seiner individuellen Auffassung die Ausdrucksmittel an die Hand gab. So malte er seine Arbeiterbilder, die Bauern- und Küstenbewohner, Schuster und Seiler, Netzflickerinnen und Flachsspinnerinnen, Hirtinnen und Landarbeiter, seine Gruppen des Altmännerhauses und des Waisenhauses in Amsterdam, ohne hier die sozialen Tendenzen irgendwie banal zu unterstreichen, nur aus der künstlerischen Erregung heraus, die diese unverbrauchten Themata in ihm hervorriefen. Und immer höher stieg Liebermanns Kunst empor. Auch die immanenten stofflichen Tendenzen jener Bilder aus der Welt der Arbeitenden und Enterbten schwanden mehr und mehr und machten einer Malerei Platz, die nichts als das Spiel der Farbe und des Lichtes sucht, die vom Menschen darum lieber zur Landschaft überging, sich auch da, wo menschliche Gestalten auftauchen, von sorgsam erwogenen Gruppenkompositionen mehr einem souveränen zusammenfassenden Gesamtvortrag zuwandte, und die zugleich in der Farbe, mit der Liebermann Jahrzehnte hindurch schwer gerungen hat, in immer größere Freiheit und Helligkeit hinaufwuchs, bis zu den glänzenden Ausschnitten aus der Amsterdamer Judengasse, zu den Bildern von der Ebene und den Dünen an der Küste, in denen die ganze Frische des Naturbildes mit saftigem Kolorismus erfaßt ist, zu den duftigen, hellen, wunderbar zarten Pastellen von den Elbufern bei Hamburg, die einfachste Motive zu entzückenden Farbendichtungen verwenden.



Max Liebermann: Selbstporträt
Nach einer eigenen Radierung des Künstlers

Liebermann ward für die gesamte Jugend Deutschlands ein Führer und Wegbahner. Unmittelbar für die Berliner, die er 1899 zu einer norddeutschen Sezession nach Münchner Vorbild zusammenschloß, und die bald von allen Seiten her Zuwachs und Kräftigung erhielt. Mittelbar aber auch

Fritz von Uhde: „Komm, Herr Jesu, sei unser Gast!"
Original im Luxembourg zu Paris. Kunstverlag von J. Kuhn, Paris

für die Münchener Modernen, wenigstens in der ersten Zeit der süddeutschen Bewegung, die später in andere Bahnen überleitete. Namentlich Fritz von Uhde (1848—1911), die bedeutendste Persönlichkeit der Münchener Sezession, ward von Liebermann auf Holland und auf den Pleinairismus gewiesen, die auch für seine Kunst den Ausgangspunkt bildeten. Uhde, der noch als sächsischer Offizier den Krieg von 1870 mitgemacht hatte, begann, wie Liebermann, mit realistischen, von hellem Licht überstrahlten Szenen aus Holland und aus der Landschaft um München, wo er sich nach seinem Uebertritt zur Kunst angesiedelt hatte. Er hat diesen Ursprung niemals vergessen und ununterbrochen Pinsel und Palette geübt, um das flimmernde Spiel des Lichts und die Einflüsse der wehenden Luft auf Landschaft und Menschen festzuhalten. Daneben aber ging Uhde seinen eigenen Weg, der ihn zu der glorreichen Erneuerung des Religionsbildes führen sollte. Aus einer verinnerlichten sozialen Auffassung des Christentums, die am Ende des 19. Jahrhunderts viele der Besten erfüllte, aus dem realistischen Ernst der Proletariermalerei und der malerischen Reform des Freilichts schuf Uhde jene Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, in denen die orientalische Legende unmittelbar in die moderne Welt getragen wurde, um ihre Ewigkeitsgeltung mit ungeahnter Wirkung neu zu erproben. Jene Bilder, in denen

Franz Skarbina: Anti-Auto. Verlag von J. Casper in Berlin

die Engel, ähnlich wie einst bei Rembrandt, als schöne blonde Kinder auftreten, von Menschen abstammen, doch von einem Schimmer des Himmelslichts verklärt werden, in denen Christus als ein schlichter Wanderprediger und als ein Tröster der Armen segnend, lehrend, mahnend und läuternd dahinschreitet; in denen unerschrockene realistische Schilderungen der Wirklichkeit und ein stilles Träumen von fernen Zeiten der Güte und der Reinheit sich die Hand zum Bunde reichen.

An diese beiden Meister schlossen sich im Süden und im Norden Altersgenossen und Jüngere, um gegen das akademische Schema Sturm zu laufen. Der deutsche Individualismus ist viel zu fest gegründet, um die Entwicklung einer Schule im französischen Sinne zu begünstigen. Dadurch fanden die modernen Lehren bei uns nicht so rasch jene Vertiefung und jenes Ausreifen wie in Frankreich; dafür aber war der Reichtum an Persönlichkeiten, die sich voneinander abhoben und sich gegenseitig ergänzten, in Deutschland größer als in Paris. In der zusammenfassenden Uebersicht, die dieses Buch geben will, kann natürlich nicht entfernt die Fülle der fesselnden Erscheinungen ausgeschöpft werden, die im letzten Jahrzehnt in deutschen Kunstlanden auftraten, um der neuen Kunst die Wege zu bahnen. Uns darf es hier nur auf die große Linie der Entwicklung ankommen, welche die Schicksale der Kunstübung in ganz Europa bestimmte. Nur die wichtigsten Namen seien darum aus dem großen Kreis aufgezählt, über den wir hinblicken. In

Walter Leistikow: Waldteich in der Mark. Verlag der Phot. Gesellschaft, Berlin

Berlin stand neben Liebermann von vornherein Franz Skarbina (1849—1910), der gleichfalls von Menzel aus seinen Weg nahm und von ihm bis heute die Vorliebe an prickelndem Lichterspiel und an Motiven der Rokokozeit bewahrt hat. Auch Skarbina fand die Befreiung seines Talents erst in Paris, das seine Fertigkeit zur Schilderung des modernen Lebens mit all der schimmernden Farbigkeit, die das Auge der jungen Generation frohlockend darin entdeckte, von den Fesseln befreite. Auch Lesser Ury (geb. 1862), der seit den achtziger Jahren in Berlin energisch für die Gedanken der neuen Kunst warb, hatte im Westen, in Belgien und Paris, sein solides malerisches Handwerk erworben. Der Vertreter der besonderen berlinisch-märkischen Landschaftskunst wurde Walter Leistikow (1865 bis 1908), der, vom Ernst des paysage intime geleitet, die herbe Schönheit der norddeutschen Seen und Wälder als erster begriff und feierte und, von der Bewegung der Zeit mit fortgerissen, aus der soliden, aber gebundenen Vortragsart der älteren Schule sich immer entschiedener zu frischer Farbe und hellem Licht bekannte. Nordische Einflüsse, namentlich in Dänemark, haben dabei mitgewirkt und Leistikow eine Zeitlang zu einer dekorativen Stilisierung des Landschaftsbildes im Sinne der Skandinavier geführt, die ihn sogar dem Kunstgewerbe gelegentlich nahe brachte, aber immer wieder fand er den Weg zu dem Hauptproblem der modernen Malerei zurück. Ludwig Dettmann (geb. 1865) verpflanzte von Berlin aus, wo er die Welt der Arbeit zu schildern und, zuerst in vorzüglichen Aquarellen, dann auch

im Oelbilde, das Freilicht zu pflegen gelernt hatte, die neuen Gedanken auf einen vorgeschobenen Posten der deutschen Kunst: nach Königsberg, wo er Direktor der Akademie wurde. Von München her kamen Lovis Corinth und Max Slevogt nach Berlin, wo sie als Anreger und Vorkämpfer der jungen Kunst auftraten. In München selbst fochten Schulter an Schulter mit Uhde vor allem Albert von Keller (geb. 1845), der für Themata der großen Welt sich eine Eleganz und Weichheit der Farbe und eine Delikatesse des Lichtes schuf, wie sie in Deutschland kein anderer erreichte; Hugo von Habermann (geb. 1849), später Uhdes Nachfolger als Präsident der Sezession, der aus der Pilotyschule über einen kräftigen, ein wenig tendenziösen Realismus zu den flackernden Pinselstrichen seiner pikanten Frauenbilder gelangte; Gotthard Kuehl (geb. 1850), der in den Stuben und Dielen seiner niedersächsischen Heimat zuerst das Spiel des Lichtes verfolgen lernte und dann in Dresden den malerischen Reformen zur Herrschaft verhalf. Von München nach Karlsruhe und später nach Stuttgart ging Graf Leopold von Kalckreuth (geb. 1855), der gleichfalls vom Naturalismus und von holländischen Studien ausging, der aber in seinen Bauernmalereien, dem großen Vorbild Millets nacheifernd, über die Wirklichkeitsschilderungen zu einer großzügigen Stilisierung vorschritt, während er zugleich in Porträts und Landschaftsbildern den Freilichtlehren folgte. In der Kunst Kalckreuths, der beim Zusammenschluß der Sezessionen zu dem „Deutschen Künstlerbunde" (1903) zum Präsidenten dieses (der älteren „Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft" entgegentretenden) Verbandes gewählt wurde, offenbart sich eine charakteristische Mischung der internationalen neuen Lehre, die aus Frankreich importiert war, mit spezifisch deutschen Stimmungselementen. Der nationale Zug unserer Kunst, die sich niemals gern mit sinnlich-technischen Farben- und Formenspielen allein begnügte, sondern zugleich immer dahin strebte,

Lovis Corinth: Porträt der Frau Tiny Senders
Nach photographischer Aufnahme von Zander u. Labisch

Max Slevogt: Im Cabaret. Ausgestellt auf der Berliner Sezession 1904

einem reicheren Geistes- und Empfindungsleben Ausdruck zu verleihen, ließ sich auch durch die Gewalt der französischen Reformen nicht unterdrücken, und es ist kein Zweifel, daß gerade die Verbindung der Tendenzen, die auf eine Sichtbarmachung der Innenwelt hinzielen, mit den gereiften modernen Ausdrucksmitteln, die aus der Schärfung des Sehens, der Vertiefung des Verhältnisses zur Natur und der Kultivierung unserer Sinne stammen, für die deutsche Kunst der Zukunft von höchster Wichtigkeit werden muß. Von manchen Seiten her ward bereits im letzten Jahrzehnt mit Energie auf ein

Graf Leopold von Kalckreuth: Das Alter. Verlag der Photogr. Ges. in Berlin

solches Durchdringen nationaler und allgemein europäischer Elemente hingearbeitet. Die neue Karlsruher Schule, an ihrer Spitze der Lierschüler Gustav Schönleber (geb. 1851), unter den Jüngeren Richard Pötzelberger (geb. 1856) und Hans von Volkmann (geb. 1860), ließen sich durch die Hoheit und Weite der oberdeutschen Landschaft zu solchem Vorgehen inspirieren. Eine Absplitterung der Münchener Sezession: die Gemeinde der Maler, die sich unter der Führung Ludwig Dills (geb. 1848) in das kleine Dachau zurückzogen, war im gleichen Sinne tätig. Und in Norddeutschland bot die Kolonie der Worpsweder, die sich in einem niedersächsischen Dorf bei Bremen niederließ, um die Moor- und Heidelandschaft zu studieren, eine Parallele. Hier traten Otto Modersohn (geb. 1865), Fritz Overbeck (1869—1909) und einige andere als Propheten der herben Schönheit dieser ernsten Landschaft auf, in die sie sich abseits vom Lärm der großen Welt, wie einst die Fontainebleauer, versenkten. Heinrich Vogeler (geb. 1872) fand durch diese Naturstudien den Weg in ein niederdeutsches phantastisches Märchenreich, und Fritz Mackensen (geb. 1866) ward neben den Landschaftern und dem Poeten der realistische Schilderer der Bauernwelt. Mackensen kam dann nach Weimar, wo er mit Hans Olde (geb. 1855) zusammentraf, der, fern vom breiten Strom des Kunstlebens, in niederdeutscher Einsamkeit sich zu einer kräftigen Freilichtmalerei entwickelt hatte. In Weimar hatte schon vorher Theodor Hagen (geb. 1842) einen soliden Realismus des Natur-

Fritz Mackensen, Worpswede: Die Scholle. Berliner Sezession 1904

studiums gepredigt, sein Schüler Karl Buchholz (1849—1889) war zu einer klaren und feinen Luftmalerei übergegangen, und Ludwig von Gleichen-Rußwurm (1836—1902), ein Enkel Schillers, sowie Christian Rohlfs (geb. 1849) hatten die analytische Methode Monets in die Stadt Goethes verpflanzt. In Wien war der Landschafter Emil Jacob Schindler (1842—1892) der Reformator, der mit seinen Schülern und Genossen den Geist von Barbizon an der Donau heimisch machte, während sein Jünger Karl Moll (geb. 1861) den Uebergang zu dem modernen, vom Impressionismus beeinflußten Wienertum vollzog und Ferdinand Andri (geb. 1871) neben Molls flackernde Licht- und Luftmalerei einen frischen Kolorismus setzte, Ausschnitte und Szenen vom österreichischen Lande mit kühn komponierten breiten Lokalfarbenflächen in neuer Art vortrug. Im ganzen Umkreis ward der Boden der deutschen Malerei von den Umsturzlehren aufgewühlt und mit neuen Keimen besät. Die Tiermalerei (am bedeutendsten durch Heinrich Zügel, geb. 1850) schlug neue Bahnen ein, und die Porträtkunst übertrug allenthalben die Prinzipien der modernen Landschaftsmalerei mit ihrer Beobachtung des Lichterspiels auf die Köpfe der geduldigen Modelle, ohne so bald zu einem Ausgleich der technischen Spekulation mit den Grundforderungen der Bildnismalerei zu gelangen. Der Impressionismus betrachtet die Darstellung menschlicher Individuen nicht als ein geschlossenes Kunstgebiet, sondern als einen Teil seines umfassenden Naturstudiums, und so kam es wohl, bei Liebermann, Kalckreuth, Slevogt und manchen anderen, zu Einzelleistungen von hohem Werte, doch es bildete sich an keiner Stelle mehr jene konzentrierte Kultur der Bildniskunst heraus, wie sie noch Lenbach repräsentiert hatte.

Auf diesem Felde des Porträts behielten nach wie vor die Engländer die Oberhand, die, in der Kunst wie im Leben am zähesten an ihren nationalen Ueberlieferungen festhaltend, die große Bildnistradition des achtzehnten Jahrhunderts fortentwickelten. Die Schilderung der menschlichen Einzelpersönlichkeit blieb in England auch in der jüngsten Epoche der Angelpunkt des gesamten Kunstbetriebes. Auch George Frederick Watts (1817—1904), der vom Präraffaelismus den Weg zu einer symbolisierenden Phantasiekunst fand, stellte den breiten malerischen Vortrag, mit dem er in seinen großen Bildern Menschenliebe und Lebenshoffnung predigte (die Gemälde, ein Vermächtnis des Künstlers an den Staat, hängen jetzt in der Londoner Tate-Galerie), in den Dienst des Porträts, das in seinem Lebenswerk eine bedeutende Rolle spielte. Der Deutsch-Engländer Hubert Herkomer (geb. 1849) ist gleichfalls vor allem Bildnismaler, und in großen Gruppen (Magistrat und Stadtverordnete seiner bayerischen Vaterstadt Landsberg am Lech, Kuratoren des Charter-House, Jury der Londoner Kunstausstellung von 1908) hat er mit größerem Können als fast alle Zeitgenossen das Problem solcher Kompositionen angepackt. Auch in dem jüngsten englischen Kreise, der sich in dem New English Art Club zusammenfand, und dessen Führer in der modernen Landschaft Mark Fisher wurde, nimmt das Porträt, hauptsächlich vertreten durch W. W. Ouleß (geb. 1870) und P. Wilson Steer (geb. 1860), eine bedeutende Stellung ein. Daneben haben sich die Tendenzen der Präraffaeliten, die für die träumerisch sentimentale Empfindsamkeit der Briten einen schlagenden Ausdruck gefunden hatten, bis in die jüngste Zeit lebendig erhalten. In der Landschaft aber wurde die englische Kunst durch die Malerei der Schotten zurückgedrängt, die sich aus dem paysage intime der Fontainebleauer, namentlich aus der Lyrik Corots, und aus den hellen Tönen der Späteren eine besondere Art schufen, um die eigentümlichen Stimmungen der Wiesen und Parks und Hügel ihrer Heimat festzuhalten, über denen die feuchten Dünste geheimnis-

George Frederick Watts: Die Liebe und das Leben. Luxembourg, Paris
Photographische Aufnahme von J. Kuhn in Paris

Hubert Herkomer: Versammlung der Kuratoren des „Charterhouse"
Original in der Tate-Galerie, London. Kunstverlag von Franz Hanfstaengl in München

voller Nebel ruhen. Die Schule von Glasgow, als deren Führer Robert Mac Gregor auftrat, hat für diese besondere Landschaft eine wundersam poetische und doch im Innersten malerische Vortragsart gefunden. Daneben haben sich auch die Schotten, durch James Guthrie (geb. 1859) und John Lavery (geb. 1856), am Porträt beteiligt, nach dem im heutigen Großbritannien der gleiche Bedarf herrscht wie zu den Zeiten Holbeins und van Dycks. Auch die Amerikaner, die in der Mitte des Jahrhunderts sich gern in Deutschland, später fast ausschließlich in Paris bildeten, entsandten nach England hervorragende Vertreter der Bildnismalerei, wie John Singer Sargent (geb. 1856) und J. J. Shannon (geb. 1863), die heute in London in der ersten Reihe stehen. Der größte Künstler des modernen Amerika aber ist James Mc Neill Whistler (1834—1903), der freilich ebenfalls in Paris und London heimischer war als in der neuen Welt. Auch Whistler hat sich dem Porträt zugewandt; aber ähnlich wie den Impressionisten gilt auch ihm das Bildnis nicht als Mittel zur objektiven Darstellung dieser oder jener Persönlichkeit, sondern als ein subjektives Malerbekenntnis. Er schuf sich aus der Stimmungskunst der Fontainebleauer und der kühlen Farbenskala des Velazquez, aus der impressionistischen Helligkeit und der pikanten Kompositionswillkür der Japaner eine völlig persönliche Manier, um Wirklichkeitsausschnitte aus der freien Landschaft wie aus

modernen Städten zu rein malerisch empfundenen Poesien umzudeuten, zu unsagbar weichen und zarten Farbenspielen, deren einzelne Werte, von transparenten Nebel- und Dunstschichten zusammengehalten, zu wogenden Melodien ineinanderfließen. Whistler hat mit dieser Kunst, die aus ganz wenigen bestimmten koloristischen Hauptelementen („Harmonie in grau und schwarz", „in blau und rosa", „in braun und gold") ihre Wirkungen aufbaut, den Schotten die entscheidenden Anregungen gegeben.

Und rings in Europa genießen wir das gleiche Schauspiel: daß sich die neuen Lehren, die von Paris ausgingen, mit Elementen verbinden, die der spezifischen Art und Empfindung der einzelnen Völker Ausdruck geben. Am wenigsten Eindruck machte der Impressionismus in Holland, wo die Tradition der alten Meister immer noch stark genug war, um bei organischer Fortbildung auch der modernen Anschauung zu dienen. Die bedeutendsten Persönlichkeiten, die im Lande Rembrandts und Frans Hals' ihre Arbeit auf den Pleinairismus aufbauten, siedelten bezeichnenderweise nach Paris über und wurden Franzosen. So J. L. Jongkind (1819—1891), in dem man heute einen wichtigen Vorkämpfer Manets erblickt, so Vincenz van Gogh, der schon in eine andere Gruppe gehört. Von denen, die im Lande blieben, sind besonders Jan Toorop (geb. 1860), der mit geheimnisvoll stilisierenden Symbolismen begann, und Isaak Israels, Jozef Israels' Sohn, in ihren geistreichen und sprühenden Skizzen des modernen Lebens auf impressionistischer Bahn gewandelt.

In Belgien ging es nicht viel anders. Auch hier fanden die modernen Künstler ohne weiteres den Anschluß an die einheimische Tradition, indem sie den Realismus und die Farbenfreude des siebzehnten Jahrhunderts für ihre Zwecke weiterführten und ausbildeten. Ja selbst die flandrischen Primitiven des 15. Jahrhunderts fanden noch Nachfolger in der jüngsten Generation. Was der belgischen Malerei ihren Stempel aufdrückt, ist die saftige Frische und Kraft, mit der sie die Waldungen, Aecker und Weiden, die Wiesen und die Küstenpartien des Landes, das Leben der Landleute wie der Arbeiter in dem ausgedehnten Industriegebiet und nicht zuletzt die prächtigen Tiere der fetten Viehherden schildert. Mit tiefem Verständnis wurde hier das altniederländische Erbe von Barbizon her wieder übernommen. Und wie im benachbarten Holland zogen auch hier die Künstler, die sich zum Impressionismus hingezogen fühlten, nach dem nahen Paris, um dort mit dem Franzosentum zu verwachsen. So ward der Belgier Alfred Stevens (1828—1906) der modern gesinnte Maler der eleganten und gefälligen Schönen der Napoleonzeit, die er als ein Manet-Genosse porträtierte. So wurden zahlreiche Jüngere, wie der glänzend begabte, jung verstorbene H. J. Edouard Evenepoel (1872—1900) waschechte Pariser. Nur Emile Claus (geb. 1849) trat in der Heimat als ein Schüler Monets auf. Für die romanischen Völker vollends blieb der Impressionismus, wohl

James McNeill Whistler: Die Mutter des Künstlers
Original im Luxembourg zu Paris. Verlag A. Braun u. Co., Dornach

eine Entdeckung der Franzosen, aber doch ein Ergebnis mehr nordischen als südeuropäischen Geistes, immer etwas Fremdes. Die Spanier, die durch Velazquez einst Manet den entscheidenden Impuls gegeben hatten, blieben am liebsten bei der prickelnden, virtuosen Pinselführung, mit der sie nach Ueberwindung des Klassizismus das bunte Leben und die farbenprächtige Landschaft ihrer Heimat geschildert hatten. Einige Jüngere, die sich Paris zuwandten, wurden wiederum von der übermächtigen künstlerischen Kultur des Nachbarlandes aufgesogen. Erst Ignacio Zuloaga (geb. 1870) versuchte in großen, dekorativen, breithingestrichenen Bildern aus dem Volksleben eine neue Note anzuschlagen und Elemente der Ueberlieferung mit modernen Farbenlehren zu vereinigen. Er hat mit diesem Vorgehen in allerjüngster Zeit schon mancherlei Nachfolger gefunden. Ganz ähnlich steht es mit Italien. Giuseppe de Nittis (1846—1884), ein Mitglied des Manet-Kreises, und Giovanni Boldini (geb. 1845) wurden zu Franzosen. Die einheimische Schule dagegen blieb bis vor kurzem völlig in einer pikanten Routine stecken, die den Farbenreichtum des von südlicher Sonne beschienenen Landes zu wenig geschmackvollen Malereien benutzte.

Ignacio Zuloaga: Die drei Grazien. Verlag von Moreau Frères in Paris

Die neapolitanische Gruppe, deren Hoffnung einst Domenico Morelli (1826—1901) war, und von dessen Schülern der virtuose Francesco Paolo Michetti (geb. 1851) eine Zeitlang rasch vorübergehende europäische Erfolge hatte, enttäuschte. Höhere Erwartungen darf man auf die Venezianer setzen, deren unerträglich gewordene, auf den Laiengeschmack der Fremden spekulierende Vedutenmalerei Giacomo Favretto (1849 bis 1887) erlöste, und die durch diesen Meister und seine jüngeren Genossen ihre Mittel jetzt allmählich verfeinerten. Das kräftige Talent des Mailänders Emilio Gola (geb. 1851) steht ihm nahe. Und in Mailand reifte auch der größte Künstler des modernen Italien: Giovanni Segantini (1858—1899), heran, den freilich die Oesterreicher gern zu den Ihrigen zählen, weil er im südtiroler Bergland geboren ist. Bei Segantini sammelte sich der farbig belebte norditalienische Realismus, die Epik Millets und die analytische Malerei Monets zu einer persönlichen Kunst von unvergleichlicher Schönheit und Größe. Nicht in der lauen Luft der Ebene, sondern in der kühlen und klaren Atmosphäre der Engadiner Berge, wo das Hirten- und Bergvolk der „Romanen", jener Nachkömmlinge der alten Etrusker, in hartem Kampfe mit der strengen Natur ein karges Leben fristet, fand er in

Giovanni Segantini: Am Pflug
Photographische Union, München

der Einsamkeit die Stimmung und die Energie zu seinen hoheitsvollen Werken. Er schilderte die Dörfer in den Tälern dort oben, die nur ein kurzer Sommer vom Schnee befreit, mit dem biblischen Ernst und der innigen Anteilnahme des Bauernmalers von Barbizon. Aber noch entschiedener als Millet ließ Segantini seine Menschen als Kinder, als Teil der Landschaft auftreten. Und in der Art Monets forschte er nun den Licht- und Farbenerscheinungen nach, die dort durch die kristallreine Luft bedingt sind, indem er die leicht hingesetzten „Kommata" durch feste kleine Farbenstreifen ersetzte, die, eng ineinander gedrängt, die Reflexe und das Geflimmer der Wirklichkeit widerspiegeln und durch ihre größere materielle Konsistenz der Landschaft des Inntals wunderbar gerecht werden. Der leuchtende Sommer und die starre Winterkälte, der heitere Tag und die vom bläulichen Mondlicht verklärte Gebirgsnacht am Maloja, Geburt und Tod, Arbeit und Rast, Wanderschaft und Heimkehr der Engadiner, das sind die Themata von Segantinis Malerei, der alle diese Motive aus dem Alltag unmittelbar zu majestätischen Symbolen zu steigern weiß.

Mit geringerem Gepäck von Ueberlieferungen und Vorbildern aus alter Zeit waren die Völker des europäischen Nordens und Ostens belastet, die nun, mit ihrer ganzen unverbrauchten Frische in die Kulturentwickelung eingreifend, sich die neuen Errungenschaften mit Heißhunger zu eigen machten. Die skandinavischen Völker sprachen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in der modernen Kunstgeschichte fast gar nicht mit. Was dort oben an charaktervollen künstlerischen Aeußerungen anzutreffen war, blieb auf das Gebiet der Volkskunst beschränkt, welche die Elemente der primitiven germanischen Ueberlieferung über die Jahrhunderte hin treu bewahrt hatte. Was außerhalb des Kreises dieser volkstümlichen Bemühungen geschah, war seit Jahrhunderten vom Ausland abhängig, und in Dänemark wie in Schweden gab es in der Renaissancezeit wie in den Herrschaftsperioden des Barock und des Rokoko nur einen Abglanz der mitteleuropäischen Bewegung, der auf selbständigen Wert kaum Anspruch machte. Erst als um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts Dänemark durch Thorwaldsen und die klassizistische Bewegung, die der Großmeister des Neugriechentums in der Plastik wie in der Architektur in seiner Heimat angeregt hatte, in den Vordergrund trat, bekam auch die nordische Malerei ein eigenes Gesicht. Wir sahen schon, wie Christoph Wilhelm Eckersberg die handwerklichen Lehren, die er bei David in Paris sich angeeignet hatte, nun zu Hause im nationalen Sinne verwertete, und wie seine Schule die norddeutsche Malerei jener Epoche beeinflußte. Auch nach Eckersberg finden wir zu den Nebenströmungen in der deutschen Kunst, die trotz Klassizismus und Romantik die modernen Gedanken des Naturstudiums und der intimen Farbensprache pflegten, in Dänemark allerlei Parallelen. Die Historienmalerei hat zwar auch in Kopenhagen gewütet, aber die junge dänische Kunst war zu sehr von zeitgenössischen Quellen

Viggo Johansen: Fröhliche Weihnachten. Nach photographischer Aufnahme

genährt, um sich der Renaissancenachahmung mit Begeisterung in die Arme zu werfen. So fanden in der jüngsten Epoche die modernen Neuerungen bei unsern nördlichen Nachbarn stets ohne weiteres gastliche und verständnisvolle Aufnahme. Und wenn die Dänen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, seit dem Beginn der nationalen Kämpfe um Schleswig-Holstein, die frühere enge Verbindung mit Deutschland lösten und sich mehr nach Frankreich hin wandten, so war das, mögen wir es in politischer Beziehung auch beklagen, für ihre Kunst von großem Vorteil. In allen drei skandinavischen Ländern hatte die moderne Kunst weit weniger Kämpfe mit akademischem Doktrinarismus auszufechten als in allen anderen Staaten. Dem frischen Aufblühen des allgemeinen Lebens dieser Nationen, ihrer stürmisch vorrückenden wissenschaftlichen und literarischen Regsamkeit entsprach durchaus die unbefangene Art, wie sie die künstlerischen Reformen bei sich empfingen. Und heute sind sie in der Malerei zu einer Reife und Sicherheit, in ihrer ganzen künstlerischen Kultur zu einem Geschmack und einer Feinheit aufgerückt, zu der Deutschland, die geborene Vormacht der germanischen Rasse, mit Respekt und Bewunderung aufblicken muß. In Dänemark selbst knüpfen sich die Erfolge der modernen Kunst vor allem an den Namen Peter Severin Kröyers (1851—1909), der als Porträtist wie als Landschafter und vor allem durch

seine glänzend komponierten Gruppenbilder (Jury der französischen Ausstellung von 1888, Sitzung der Kopenhagener Akademie u. a.) bewiesen hat, wie er die letzten Raffinements der neuen Technik mit der Intimität des Lebens und der großartigen Poesie der nordischen Landschaft in Einklang zu bringen weiß. Gerade jene Gruppenbilder, die in anderer Weise von Kröyers Mitstrebenden, namentlich von Viggo Johansen (geb. 1851) variiert wurden, zeigen, wie in dieser Provinz der modernen Kunst die Schilderung des Menschen und des menschlichen Zusammenlebens, die für die germanische Auffassung der Welt von größter Bedeutung ist, sich auch durch die reinmalerischen Prinzipien des französischen Impressionismus nicht verdrängen läßt. Die Schweden, ihrer ganzen Natur nach leichter und beweglicher — nicht umsonst hat man sie als die „Franzosen des Nordens" bezeichnet —, haben sich dem Pariser tum weit unbedenklicher anvertraut. Die trauliche, fast kleinstädtische Behaglichkeit und Enge, die man in der dänischen Malerei oft findet, ist hier ganz einem freien, großen Zuge von internationalem Elan gewichen; in völliger Ungebundenheit schwelgen die Künstler, die sich in Stockholm angesiedelt haben oder an einsamen Orten weit im Lande verstreut sind, in malerischen Deutungen der Natur und kühnen Phantasien über die Eindrücke, die ringsum auf sie einstürmen. Auch sie aber haben das nationale Element nicht verloren. Die gewaltige Landschaft Schwedens, ihre endlos gedehnten Ebenen, die nur durch meilenweit voneinander getrennte Städte und Dörfer belebt sind, die melancholische Linie ihrer fernen Gebirgszüge, die geheimnisvollen Spiegel ihrer riesigen Seen und breiten Ströme, die rauhen, kahlen Klippen, die sich an der Küste stundenweit ins Meer hinausziehen, vor allem aber die Rätsel der hellen Sommernacht, da das Licht des Himmels nur auf kurze Dämmerstunden weicht — diese heroische Nordlandschaft in ihrer Unergründlichkeit zu fassen, bot die moderne Kunst eine willkommene Handhabe, da sie nicht auf eine Reproduktion der Wirklichkeit, sondern auf eine Spiegelung des persönlichen Erlebnisses im Maler ihr Augenmerk richtet. Eine ganze Reihe bedeutender Talente ist seit Jahrzehnten an der Arbeit, diese Probleme zu ergründen. Und ganz von selbst gelangten die schwedischen Künstler von einer Malerei, die dem Natureindruck, wenn auch mit poetischer Subjektivität, folgte, in jüngster Zeit zu einer ausdrucksvollen Stilisierung, die mit Hilfe archaistisch-primitiver Elemente der alten Volkskunst das Mystische und Unheimliche, das Geheimnisvolle und Gespenstische ihrer heimatlichen Natur sinnfällig zu fassen suchten. Es ist bezeichnend für die freie Art, mit der in Schweden diese ganz aus modernen Anschauungen erwachsene Kunst in allen Kreisen des Volkes Pflege und Verständnis findet, daß ein Mitglied des bernadottischen Königshauses, Prinz Eugen (geb. 1865), zu den Führern der Bewegung gehört. Nicht durch einen von sozialen Tendenzen erfüllten Naturalismus fand man dort den Weg zu neuen Zielen, sondern es ist eine aristokratische

Arnold Böcklin (1827-1901)
Ideale Frühlingslandschaft
Besitz der Schack-Galerie, München
Photographische Union in München

Kunst der feinsten Köpfe und Geister, die am Ruder ist. Das zeigt sich auch in der Reife des schwedischen Porträts, in dem Ernst Josephson an der Spitze marschiert. Heute ist sein Schüler Anders Zorn (geb. 1860) der Bannerträger der modernen Gruppe, ein Künstler, der die blendendste technische Geschicklichkeit der Pariser mit seinem gesunden schwedischen Bauernblut verbindet und in Bildnissen wie in Straßenszenen, in Landschaften wie in glänzenden Aktmalereien, die durch verblüffend lebendig herausmodellierte, von weichem Licht umschmeichelte Körperformen auffallen, sich immer als der gleiche Meister erweist.

Anders Zorn: Ein Fischer
Original in der Galerie des Luxembourg. Verlag von J. Kuhn, Paris

Auch die Norweger holten sich von den Franzosen neue Anregungen, nachdem sie früher, ähnlich wie die Dänen, in engerer Verbindung mit Deutschland gestanden hatten. In Paris lernte Erik Werenskiöld (geb. 1855) die Kunst, mit einer hellen und luftigen Malerei Landschaften seiner Heimat darzustellen und Porträts der großen norwegischen Dichter seiner Zeit zu schaffen. In Paris bildete sich Fritz Thaulow (1847—1906) heran, der den Farbenreichtum der südlichen Natur, später auch nordischer Stadt- und Flußpartien mit außerordentlichem Geschmack wiederzugeben wußte. Und in Paris ward der Künstler heimisch, der die moderne Spitze der norwegischen Kunst bildet, Edvard Munch, von dessen phantastischer Genialität an anderer Stelle die Rede sein wird. Bei den Finnländern, die zwischen den Schweden und den Russen stehen, und bei den Künstlern des Zarenreiches selbst bietet sich das gleiche Bild: der Einfluß der in Frankreich geborenen Anschauung und Vortragsart verändert den Gesamtbetrieb. Die Finnen Albert Edelfeldt (1854—1904) und Axel Gallén (geb. 1865) sind ebenso vom Pariser Pleinairismus und

Ilja Rjepin: Graf Tolstoi auf seinem Gute. Verlag Alfieri u. Lacroise, Mailand

Impressionismus ausgegangen wie die reiche Schar glänzender jüngerer Talente in Rußland, die in den letzten Jahren aufgetreten und mit ihren Werken und Experimenten Europa in Staunen versetzt haben. Die unverbrauchte Kraft der slawischen Rasse, die auf allen Gebieten mit Ungestüm vorstürmt, und deren gesunde Leidenschaft dem müden und verbrauchten westlichen Europa noch manchen frischen Impuls zuführen wird, hat sich nach längerer innerer Vorbereitung nun auch in der Kunst gezeigt. Es kam, wie durch eine plötzliche Eruption, überraschend, verblüffend, revolutionär, wie alles Neue sich in diesem merkwürdigen Lande durchsetzt. Auch in Moskau fand ums Jahr 1870 eine Lostrennung jüngerer Maler von der Akademie und ihrem offiziellen Betrieb statt. Ihr Führer war Ilja Rjepin (geb. 1844), der noch heute das angesehene Haupt des russischen Realismus ist, und der durch seine von ehrlichem Wirklichkeitsstudium geborenen Schilderungen aus dem Volksleben die Kunst seines Vaterlandes in nationale Bahnen lenkte. Es war eine regelrechte Sezession, die Rjepin und die Seinen inszenierten, und die durch die „Gesellschaft für Wanderausstellungen" oder, wie man sie kurz nennt: die „Wanderer" überall für eine freiere Auffassung Propaganda machten. Da zeigte sich dann zuerst der Niederschlag des paysage intime in den Landschaften Konstantin Korowins (geb. 1861) und Valentin Serows (geb. 1865), der Einfluß der Schotten in Isaak Lewithans (1861—1900) melancholischen Naturausschnitten, der breite und freie Zug der modernen Porträtmalerei,

in der wiederum Serov die Spitze hält, die prickelnden Lichterspiele Menzels bei Alexander Benois (geb. 1870) und schließlich der unverfälschte Impressionismus bei Viktor Mussatov (1869—1905) und Filipp Maliavin (geb. 1869), der Anders Zorns Farbenübermut auf russische Bauernthemata übertrug.

Aber die helle Malerei, das Licht- und Luftstudium des Impressionismus, so sehr sich darin auch die spezifisch moderne Art der Naturanschauung spiegelte, und so machtvoll ihr Einfluß sich durch ganz Europa ausbreitete, blieb dennoch nicht allein herrschend. Daß die Akademiker, die mit den Mitteln der Konvention schlecht und recht weiterarbeiteten, sich von ihm fernhielten, ist selbstverständlich. Aber auch von der jüngeren Generation gingen manche, die das neue Schulprinzip so wenig wie das alte anerkennen wollten, andere und eigene Wege. In Paris bildeten sich Nebengruppen, die es sich zum Ziele setzten, die Einseitigkeiten, die auch denen um Manet nicht fehlten, auszugleichen und zu ergänzen. Während die Manet-Leute, die „Schule von Batignolles", so genannt nach ihrem Hauptquartier, einem Café auf Montmartre, sich um nichts weiter bekümmerten als um das Geflimmer der Luft und seinen Einfluß auf die Oberfläche der Weltbilder, schuf sich Charles Cazin (1841—1901) eine zarte Stimmungskunst der Dämmerungen, malte eine jüngere Gruppe, als deren Führer Charles Cottet (geb. 1863) auftrat, in Akkorden von satten und leuchtenden Farben

Jean Charles Cazin: Hagar und Ismael
Galerie des Luxembourg. Verlag von J. Kuhn, Paris

Charles Cottet: Festtag. Ausgestellt auf der Berliner Sezession 1904

das Leben des französischen Volkes in der Bretagne und in der Normandie, ließ Edmond Aman-Jean (geb. 1860) blasse Frauenantlitze aus schottisch-englisch anmutenden, farbigen Märchenschleiern hervortauchen, stieg Eugène Carrière (1849–1906) in romantische Poesien der Schatten- und Lichtkontraste, aus deren auf- und abwogenden weichen Massen er die Gesichter seiner Freunde, der führenden Pariser Dichter und Literaten, und vor allem die Gestalten seiner Gattin und seiner Kinder als wundersam traumhafte Erscheinungen aufsteigen ließ, so daß wir meinen, durch ihre materielle Körperlichkeit in die Regionen ihrer Seele vorzudringen.

Und auch diese Meister fanden bald in allen Ländern eifrige Schüler und Nachahmer. Aber mit solchen Ergänzungen des Impressionismus waren nicht alle die Forderungen erfüllt, die an die Malerei gestellt wurden. So sehr die Freilichtmalerei dem persönlichen Eindruck jedes Künstlers den Hauptanteil an seinen Werken gibt, sie blieb doch darauf beschränkt, daß ihre Themata unmittelbar aus der Welt der Wirklichkeit geholt wurden. Mochten sie noch so laut betonen, daß es sich für sie niemals um eine Reproduktion der Natur handle, sondern um ein Festhalten des Bildes, das entstand, wenn ein Natureindruck durch die Individualität eines Malers hindurchging, — der Kreis war und blieb begrenzt, und die untilgbare Sehnsucht des Menschengeistes, in der Malerei doch auch etwas anderes zu geben

Eugène Carrière: Die Familie. Gemälde-Galerie des Luxembourg, Paris
Kunstverlag von J. Kuhn, Paris

als nur ein Ablesen des farbigen Schimmers, der über den Dingen der Welt ruht, doch auch den Phantasien und Träumereien sichtbare Gestalt zu leihen, die in unsern Herzen und Köpfen lebendig sind, ließ sich nicht ohne weiteres abweisen. Es ist ein merkwürdiger und bedeutender Parallelismus, der durch die Kunst des 19. Jahrhunderts geht, daß in allen Ländern und zumal bei den führenden Kulturvölkern, den Franzosen, den Deutschen und den Engländern, in seinem ganzen Verlauf neben dem modernen Realismus zugleich eine moderne Neuromantik auftritt, die mit ihrem Bruder die Reform des malerischen Vortrags, die Vertiefung der Empfindung, die Schärfung des Auges, die Kultivierung des Geschmacks und die Erhöhung der technischen Geschicklichkeit gemeinsam hat, während sie mit der überwundenen und vergangenen Romantik, die selbst auch jetzt noch immer ihren Trott weiterging, durch die Sehnsucht nach dem Unwirklichen, nach dem Fernen und Erdichteten verbunden ist. Diese Verbindungsfäden aber waren freilich recht dünn geworden, da mit den Formen des sinnlichen Sehens auch die des verinnerlichten Schauens, des ganzen Gefühls- und Empfindungslebens wesentlich anders geworden waren. Dem Geschlecht des neuen Zeitalters war gleichsam ein neues Nervensystem beschert worden, das auf die Erlebnisse in der Welt des Alltags anders reagierte, dessen Traum- und Zukunftsahnungen zu anderen, früher unbekannten Vorstellungen führten. Die gesteigerte Intensität des modernen Menschendaseins, seine neuen Zielen zugewandten Hoffnungen, seine tiefere und trostlosere Verzweiflung, seine innigere Verbindung mit der Natur, die reflektierende Sentimentalität, mit der es seine

eigenen Leidenschaften und Affekte analysierte und belauerte, das alles brachte auch die Phantasiekunst in ein neues Fahrwasser.

Und noch nach einer andern Richtung war eine Ergänzung notwendig. Der Impressionismus besaß von vornherein und verlor niemals völlig den Charakter des Experiments und wurde dadurch von Hause aus auf ein beschränktes Bildformat hingewiesen. Subjektive Aeußerungen, die das Persönlichkeitsmoment mit solcher Betonung in den Vordergrund stellen, neigen immer zum Fragmentarischen und geben von selbst den Anspruch auf, etwas Endgültiges zu bedeuten. Damit aber begibt sich eine Kunst, die diesen Tendenzen folgt, zunächst der Möglichkeit, ganz bestimmte Aufgaben der Malerei, die sich niemals ganz übersehen lassen, zu erfüllen: nämlich die dekorative und monumentale Aufgabe der Ausschmückung festlicher Räume und Säle. Hier wird es sich stets um die Forderung eines gewissen Maßes von Abgeschlossenheit und Objektivität handeln, und das Experimentale, Subjektive und Fragmentarische kann nur sehr bedingt zur Geltung gelangen. Bestimmte Regeln, durch die Gesetze des Raumes und der Fläche hervorgerufen, lassen sich hier nicht umgehen und spotten der subjektiven Selbstherrlichkeit. Trotzdem war doch auch auf diesen Gebieten eine Erneuerung und Auffrischung unumgänglich notwendig; denn eben hier hatte sich das akademische Schema am festesten eingenistet.

So können wir denn verfolgen, wie die Bestrebungen der neben dem Realismus einhermarschierenden Phantasiekunst sich mit den Bemühungen um eine Erneuerung der dekorativen Malerei durchdringen. Und die größte Persönlichkeit unter den französischen Künstlern, die auf dieser Seite der Moderne auftreten: Pierre Puvis de Chavannes (1824—1898), gibt das klassische Beispiel dafür. Puvis hat für das Pariser Pantheon, im Hotel de Ville, in der neuen Sorbonne, in den Museen von Rouen und Marseille, von Amiens und Lyon große Wandgemälde geliefert, von denen namentlich die Szenen aus dem Leben der heiligen Genoveva im Pantheon Weltruhm erlangt haben. Er hat dabei gewiß von den Meistern des italienischen Fresko das tiefe Verständnis für die Behandlung großer Flächen übernommen und hat wie diese seine Komposition vor allem auf den klaren und harmonischen Klang bedeutungsvoller Linien und Konturen und auf die Einheitlichkeit der koloristischen Werte aufgebaut. Aber er hat sich weder an die abgenutzte Manier der Hochrenaissance noch an die turbulente Dekorationsmalerei des 17. Jahrhunderts gehalten, die von den Akademikern für solche Zwecke nach feststehendem Rezept empfohlen wurden, sondern sich aus den Bedingungen des Wandbildes und der raumschmückenden Kunst eine eigene, hoheitsvolle, den Beschauer tief ergreifende Sprache gebildet, hat überdies durch die zarte Farbe, die er wählte, durch die gedämpfte Helligkeit seiner grauen, hellblauen und blaßvioletten Töne den Beweis geliefert,

Puvis de Chavannes: Der heilige Hain
Ausschnitt aus dem Wandgemälde in der Sorbonne zu Paris. Kunst-Verlag von J. Kuhn in Paris

daß er ein Zeitgenosse der Pleinairisten war. Puvis hat mit diesen umfangreichen Gemälden gezeigt, wie sich die Forderungen der neuen Technik und des modernen Empfindens mit den unabweisbaren Ansprüchen verbinden lassen, welche die monumentale Kunst heute wie zu allen Zeiten stellt, und wie sich die Darstellung des idealen arkadischen Landes, das seine Phantasie erdichtete, aus dem Geist der modernen Farbenanschauung ermöglichen ließ. Es war ein völlig neuer Weg, den er mit seinen Werken freimachte, und der Einfluß, den er durch sie auf die Reformbestrebungen der monumentalen Kunst in ganz Europa ausübte, ist ein ungeheurer gewesen. Noch heute sind die Anregungen lange nicht erschöpft, die er für dies Gebiet der Malerei gegeben hat. Seltsam steht sein Altersgenosse Gustave Moreau (1826—1898) als ein Vertreter phantastisch-poetischer Kunst ganz anderer Art neben ihm. Bei Moreau nahm die Abwendung vom Realismus Formen an, die mit denen Puvis' nichts zu tun hatten. Sein Ausgangspunkt waren nicht große Räume, die es festlich zu schmücken galt, sondern Visionen seines leidenschaftlichen Temperaments. Also wiederum ein Subjektivismus, der sich aber nicht an den Erscheinungen der Natur, sondern an einer erträumten, unwirklichen Welt übte, die erfüllt war von lüsternen und üppigen, wollüstigen und blutdürstigen Vorstellungen einer in rauschenden Farben schwelgenden orientalischen Pracht. Antike Sagen, Frauengestalten des Altertums, die blutige Tragik des Neuen Testaments und das mystische Dunkel der heiligen Geschichte waren seine Themata. Die Farben, in denen er diese Motive erblickte und vorführte, scheinen getränkt

von einer perversen, schwülen Erotik, von einem Kolorismus, den ein Malergenie beschwor, um den letzten modernen Raffinements einer sinnlich erregten Phantasie Ausdruck zu geben.

Wir sahen im vorigen Kapitel, wie sich verwandte Züge, doch mit einer sehr bestimmten nationalen Variation in der symbolistischen Phantasiekunst fanden, welche die englischen Präraffaeliten ihren eigenen realistischen Bestrebungen zur Seite setzten. In ähnlicher Weise aber ist das, was Puvis und Moreau ersehnten, auch mit den Tendenzen der großen Meister verbunden, die in Deutschland von Natur und Leben den Weg zu fernen Schönheitswelten nahmen, den ihnen die akademische Konvention so wenig weisen konnte wie die Impressionisten. Wie einsame Felsen im weiten Meere ragen aus dem Gewoge des deutschen Kunstbetriebes im 19. Jahrhundert die drei Persönlichkeiten Arnold Böcklins (1827—1901), Anselm Feuerbachs (1829—1880) und Hans von Marées' (1837—1887) hervor. So stark die persönlichen Verschiedenheiten sind, welche diese Trias durchschneiden: sie ist dennoch durch die Gemeinsamkeit des tiefsten künstlerischen Strebens fest miteinander verbunden. Denn alle drei haben ihr Lebenswerk auf eine Kunst des großen Stils, des bedeutungsvollen Ausdrucks, der Lebendigmachung höherer Schönheitswelten gegründet, die von unserer Gegenwart durch endlose Fernen getrennt sind. Alle drei haben Beziehungen zur Kunst der Vergangenheit unterhalten und dennoch die Offenbarung ihres innersten Empfindens mit den Mitteln eines Farbenausdrucks angestrebt, die nur der modernen Zeit zu Gebote standen, obwohl sie wiederum in klarer Übereinstimmung vom Pleinairismus nicht viel wissen wollten und mit seinen Einseitigkeiten, die sie bewußt vermieden, doch zum Teil auch die Vorteile außer acht ließen, die er zur Verfügung stellte. Dem Feldgeschrei der Impressionisten, die Menschen und Dinge in Licht und Luft gebadet auf die Leinwand zaubern wollten, setzten sie die andersartige Parole großer Raumvorstellungen entgegen. Denn sie waren erfüllt von einem unbestimmten Sehnen nach gewaltigen, auch dem Umfange nach gewaltigen Werken, die feierlich und großartig wirken sollten, nicht nur auf den einzelnen, der vor dem Staffeleibild steht, sondern auf die Massen, die zu festlicher Erhebung in öffentlichen Räumen sich versammeln. Es ist die Tragödie der Trias gewesen, daß sie nur in Ausnahmefällen dieser letzten Wünsche Erfüllung erlebten. Niemals hat sich die Engigkeit der deutschen Verhältnisse im 19. Jahrhundert trauriger erwiesen als in der Gleichgültigkeit, mit der man diesen Meistern gegenüberstand. Eigentlich hat nur einer von ihnen ein einziges Mal seinen liebsten Träumen Gestalt geben dürfen: Hans von Marées in den Fresken der Zoologischen Station in Neapel. Im übrigen blieben sie fast ausschließlich auf die Ölmalerei und das Staffeleibild beschränkt, das zu klein war, um alles zu fassen, was sie fühlten und aussprechen wollten. Wie sehr auf die Drei die Beengung in der Heimat drückte,

Gustave Moreau: Die Erscheinung
Original in der Luxembourg-Galerie zu Paris

Arnold Böcklin: Meeresidyll. Nach einer Gravüre der Phot. Union, München

erkennt man aus der Energie, mit der sie sich außerhalb Deutschlands ihren Lebens- und Wirkungskreis begründeten. Nicht nur die königliche Natur Italiens war es, die sie über die Alpen führte und in Venedig, in Florenz und Rom seßhaft machte, sondern nicht minder das Verlangen, aus der Kleinlichkeit der deutschen Verhältnisse herauszukommen, den Geist und die Luft eines künstlerisch freieren Landes zu atmen. Zugleich freilich zog sie die Herrlichkeit der Antike und der Renaissance mit Gewalt über die Berge, weil sie hier der große Stil in Natur und Kunst anzog, den sie mit Leidenschaft suchten. In Italien erst fanden sie die Bedingungen, ihre im tiefsten Grunde deutschen Kunstwünsche lebendig werden zu lassen. Denn die Art, wie sie dem internationalen neuromantischen Zuge des Jahrhunderts folgten, war durchaus von spezifisch nationalen Instinkten geleitet. Böcklins Malerei ist gewiß undenkbar ohne den Hintergrund der südlichen Landschaft, der antiken Sagenwelt, der italienischen Lebensfreude. Und doch spüren wir in jeder Schöpfung seiner Hand germanische Schwere und Heiterkeit, germanisches Träumen und Sinnieren. Es ist die gleiche Verbindung von deutschem Wesen und Sehnsucht nach Italien, die zu Beginn des Jahrhunderts in den Vertretern der heroischen Landschaft gelebt hatte. Koch und Preller haben Böcklin ebenso vorgearbeitet wie etwa Rohde,

Arnold Böcklin: Der Abenteurer. Nach einer Gravüre der Phot. Union, München

Runge, Friedrich und Menzel dem Impressionismus. Und zwischen jenen Heroikern und den jüngeren Meistern steht als Vermittler Heinrich Franz-Dreber (1822—1875), der schon die zeichnerische Art Prellers der vertieften Formanschauung Böcklins näherte. Der große Schweizer aber machte nun völlig neue Wege frei. Er steigerte die Natur nicht allein durch ein Auswählen und Betonen der bedeutendsten Formen- und Linieneindrücke, sondern vor allem auch durch die Farbe, mit der er Effekte von einer Intensität erreichte, wie sie einst den Niederländern des 15. Jahrhunderts gelangen. Namentlich in der ersten Zeit, während seines römischen Aufenthalts, verfügte Böcklin über eine Wärme und Kraft des malerischen Ausdrucks, die aus seinen Phantasien über italienische Gärten und Wälder, wo schon Nymphen und Centauren ihr geheimnisvolles Spiel trieben, Bilder von wunderbarer Geschlossenheit machten. Er hat in der späteren Zeit dies kultivierte Farbengefühl nicht so sorgsam gepflegt und organisch entwickelt, wie man es wohl erwartete, hat durch eine stärkere Betonung der lokalen Farbflächen, hinter denen der Gesamtton zurücktritt, oft seinen Gemälden etwas Buntes, ja Hartes und sogar Glasiges gegeben und damit den kritischen Betrachtern aus dem Impressionistenlager viele Angriffsflächen geboten. Vielleicht hing auch dies damit zusammen, daß ihm die Möglichkeit, sich in großen, monumentalen Formaten auszusprechen, fehlte, daß er ge-

Arnold Böcklin: Die Gefilde der Seligen. Kgl. National-Galerie, Berlin
Verlag der Photographischen Gesellschaft zu Berlin

zwungen war, sich im Raum immer verhältnismäßig zu beschränken, so daß seine Farbenphantasie den Rahmen seiner Gemälde oft geradezu sprengte. Doch wenn man sich auch diesen eigentümlichen Mängeln Böcklins nicht verschließt, die in seinen späteren Jahren immer deutlicher hervortreten — wiederum ein Beispiel für das unglückselige Gesetz deutscher Rückentwicklung —, es bleibt die hinreißende, überzeugende Wucht seiner Erfindung und die geniale Sicherheit, mit der er uns von der Existenz seiner heroischen Fabelwelt überzeugt. Es bleibt die sinnliche Glut seines Kolorits und die Größe seiner machtvollen Raumvorstellungen, die unser Auge und unsere Seele gleichermaßen in ihren Bann ziehen und emporführen. Böcklin hat das versunkene Traumreich, mit dem die Antike die Natur belebte, mit dem sie fruchtbare Gefilde und Steinwüsten, Waldesdunkel und blühende Wiesen, die Felsen der Küste und die Wogen des Meeres durch schöne und groteske, holde und erschreckende Halbgötter und Halbtiere personifizierte, aus neuem Geiste wiedererweckt, nicht durch die gleichsam ornamentale Manier, in der die Künstler seit den Tagen der Renaissance solche Gestalten immer wieder verwertet hatten, sondern durch die zeugende Kraft seines schöpferischen Naturgefühls, das diese elementaren Wesen aus den Bedingungen einer primitiven Welt wahrhaft lebendig und begreiflich macht, das sie gleichsam als die individualisierte Stimmung und Seele des Naturausschnitts vor unserem erstaunten Auge aufragen läßt. Die Landschaft, die Böcklin durch-

streifte, hat er mit diesen Repräsentanten der antiken Phantasie bevölkert und ihnen dadurch einen Inhalt gegeben, der nicht aus literarischen Gedankenassoziationen, sondern aus der Erregung seines eigenen Erlebens stammt. Daher die königliche Kraft, mit der seine Bilder von der Insel der Toten im fernen blauen Meere, vom Jubel des Frühlings und von den Zaubern des Herbstes, von den Mysterien schweigender heiliger Haine und von der romantischen Wildheit rauher Gebirgsstriche, von dem Toben und Brausen und Donnern der Meeresflut, von der idyllischen Lieblichkeit der toskanischen Ebene und von den Wundern und Schrecken der römischen Campagna, nicht minder von der Tragödie von Golgatha, die er mit leidenschaftlichem Farbensinn vortrug, unsere Vorstellungen beeinflußt haben. Nicht Moreaus raffinierte Sentimentalität, sondern eine kerngesunde Poeterei spricht hier, die ein einfacher, großer Mensch von lapidarem körperlichen und geistigen Gefüge getrieben hat. Wir wissen aus Böcklins Verkehr mit seinen Schülern, dessen Zeugnisse uns von manchen Seiten aufbewahrt wurden, wie er das Problem jedes Bildes vor allem vom kompositionellen Gesichtspunkt her zu lösen suchte, und wir verstehen dadurch, daß in den späteren Jahren die Farbe oft als ein sekundäres Element auftritt (wodurch die Schwarz-Weiß-Reproduktionen vielfach einheitlicher wirken als die Originale selbst), aber wir bewundern doch immer aufs neue seine enorme Fähigkeit, Elemente der Natur auch in ihren Farbenwerten so wiederzugeben oder zu neuen Gebilden zusammenzusetzen, daß auch bei den selbstherrlichsten Poesien der innige Zusammenhang mit der Wirklichkeit, aus der sie hervorwuchsen, gewahrt bleibt.

Arnold Böcklin: Der Krieg
Orig. in der Gemälde-Gal. zu Dresden
Gravüre der Phot. Union zu München

Es hat in der heutigen Zeit, die in der Kunst wie im Leben dem Persönlichen ein so gesteigertes, oft übertreibendes und ungesundes Interesse entgegenbringt und fast die Fähigkeit verloren hat, schöpferische Werke an sich, objektiviert zu betrachten, nicht an Versuchen gefehlt, gegen Böcklin, der trotz den Beschränkungen, in denen er lebte, seinen Plänen einen runden und vollen Ausdruck zu sichern wußte, Hans von Marées auszuspielen, der einen Typus des wollenden, ringenden, nie zur letzten Erfüllung und Abrundung gelangenden Künstlers darstellte. Die impressionistische Weltanschauung bleibt durchaus nicht bei der Malerei stehen, sie breitet sich auch über die kunstgeschichtliche Forschung aus und sucht dem Subjektiven einen ungebührlichen Platz im Vordergrunde anzuweisen. Marées kann unter solcher Ueberschätzung nur leiden; denn die Bedeutung seiner Erscheinung ist viel zu groß, als daß es notwendig oder geraten wäre, ihm Eigenschaften zuzuschreiben, die er niemals besessen hat. Er hat nur ein einziges Mal, allerdings in einem überwältigend schönen Werke, eben in jenen Fresken zu Neapel, seine raumschmückende Kunst bewährt. Aber alles, was vor und nach diesem Hauptwerke seines Lebens liegt, ist im letzten Sinne Fragment geblieben. Eiserne Energie und eine nimmer rastende Sehnsucht, deren Betrachtung auf jeden Jünger der Kunst anfeuernd wirken und jeden Kunstfreund im tiefsten erregen und erschüttern muß, suchten in diesem Manne nach den Mitteln, einer erträumten Welt der reinen Schönheit und Klarheit Gestalt zu geben. Marées, der als ein Pferde- und Schlachtenmaler von mittlerer Qualität begonnen hatte, strebte aus diesen Niederungen zu einer monumentalen Malerei, die ähnlich wie die Puvis de Chavannes' nichts suchte, als die in sich ruhende, beglückende Existenz eines schönen Geschlechts aus heroischer Urzeit zu schildern. Die Linienharmonien jugendlich schlanker und reifer Körper miteinander zu festlichen Klängen zu verbinden, die schillernden, hellen Töne des Fleisches vom unbestimmten Hintergrunde dunkler Haine, schwerer Wolken und märchenhafter Architekturen abzuheben, ward in seiner letzten Epoche sein einziges Ziel. Die Hesperiden, die ihre goldenen Aepfel in den

Hans v. Marées: Männer im Orangenhain

Händen halten, Männer und Jünglinge, die nackt in lauer Landschaft lagern, unterm Orangenbaum feurig glühende Früchte pflücken, muntere Rosse tummeln und ein „von jedem Zweck genesenes" arkadisches Dasein fristen, sind seine Themata. Er hat sich in unabläßigem Kampfe gequält, diese Aufgaben als Maler, mit der Farbe zu lösen, ohne daß er je zu der Freiheit und Klarheit der Malerei gelangte, die Puvis und Böcklin auf so verschiedenen Wegen erreichten. Einzig in seinen Porträts deckt sich Wollen und Können, Plan und Durchführung. Seine Art, Untermalung auf Untermalung zu setzen und Farbenschichten aufeinander zu mauern, die er von Rembrandt sich angeeignet hatte, und die ihn bei seinen Idealkompositionen niemals wirk-

Hans von Marées: Ruderer. Fresko in der Zoologischen Station in Neapel

lich zum Ziele führte, hat ihn beim Bildnis oft zu meisterlichen Ergebnissen geleitet. Doch auch in den Partien seines Lebenswerkes, die er als Stückwerk hinterließ, lebt ein so starker Glaube an eine Schönheitskunst der Zukunft und ein so gewaltiger Zauber seiner ringenden Persönlichkeit, daß seine Erscheinung uns ein unvergängliches Abbild von den tiefsten und gierigsten Wünschen der deutschen Kunst des letzten Jahrhunderts hinterlassen hat.

Auch Anselm Feuerbachs Werk blieb ein großes Fragment. Nicht in dem Sinne wie bei Marées, daß er mit dem Handwerk der Farbe vergebliche Schlachten ausfocht. Aber wir fühlen aus allen Gemälden Feuerbachs, was aus seinem literarischen Vermächtnis, seinen Briefen und aphoristischen Notizen, bestätigt wird: daß immer eine schmerzliche Lücke klafft zwischen dem Gewollten und dem Erreichten. Auch hier ist das Werk nicht, wie bei Böcklin, zu selbständiger Geltung gelangt, es ist nicht zu denken

ohne den Reiz und die Nüanciertheit der Persönlichkeit, die dahinter steht. Im einzelnen freilich hat Feuerbach ganz anders abgeschlossene Resultate erreicht als Marées. Er hatte, zuerst in Düsseldorf, wo er die akademischen Rezepte überwand und doch nutzte und von den alten Niederländern viel Brauchbares übernahm, sodann in Paris, wo er die vorzügliche Schule Coutures durchmachte, sich ein ausgezeichnetes technisches Rüstzeug geschaffen. Aber auch Feuerbach fand erst in Italien seine eigentliche Heimat. Nicht die heroisch-mythologische Welt Böcklins war sein Gebiet, nicht der arkadisch-paradiesische Bezirk von Marées, sondern stärker als die Genossen wurzelte er im modernen Empfinden. Von diesem Punkte aus betrachtete er die farbige Heiterkeit und Lebenslust der alten Venezianer, die Geisteshoheit und Lebenskühnheit der Renaissance, die unbekümmerte Natürlichkeit der Antike. Er malte Medea und Iphigenie, malte Szenen aus dem Leben Dantes, das Gastmahl Platons, wo Alcibiades als Künder sinnlichen Lebens in die weisen Gespräche im Hause des Agathon stürmt, malte den Titanensturz und festliche dekorative Kompositionen, die von fern an Tintoretto mahnen. Aber über all diesen Szenen und Gestalten breitet sich der Zauber einer modernen Melancholie; ein verhaltener Seufzer klingt aus seinen Bildern, ein grauer, bleiern drückender, nordischer Himmel lagert über den Gruppen aus Griechenland und der Renaissance, der alles mit seiner versonnenen Farbe einhüllt. Die Unnaivität, die Reflexion unserer Zeit tritt auf; durch sie erst ist die Vergangenheit hindurchgegangen. Und so bleibt in allen Bildern Feuerbachs ein Rest übrig. Die Rechnung zwischen dem Thema und dem Individuum des Künstlers, der sich darum müht, geht nicht auf. Eine Frage blickt uns an, und leise fühlen wir aus der gemalten Schwermut dieser Werke das Schicksal aufsteigen, das den Künstler nach endlosem Ringen und Kämpfen und nach der großen Enttäuschung eines Aufenthalts in Wien, wohin er in seinen letzten Jahren einen Ruf angenommen hatte, ohne sich gegen die Uebermacht Makarts halten zu können, in Verzweiflung und frühen Tod jagte. Doch gerade darin liegt der fesselnde Reiz und der Zauber von Feuerbachs

Anselm Feuerbach: Selbstbildnis
Kunstverlag Franz Hanfstaengl in München

Schöpfungen. Nicht das Dargestellte ist uns die Hauptsache daran, sondern die Erkenntnis der Schmerzen und Kämpfe, die der Künstler durchlebte, und die eigentümliche Art, wie diese Sehnsucht und dieses Gefühl des Versagens sich gerade in den malerischen Werten wundersam äußert. Es liegt im Wesen Feuerbachs, daß seine Phantasien nicht wie die Böcklins mit Weltvorstellungen von weiten Räumen erfüllt waren, daß er nicht wie Marées vor der Harmonie der schönen Linie das Knie beugt, sondern daß er gerade durch Ton und Farbe, durch koloristische Einheiten, die dem Detail seine letzte Bestimmtheit nehmen, wirken wollte. Dadurch kommt in seine Bilder nicht so sehr ein

Anselm Feuerbach: Dante in Ravenna. Verlag F. Bruckmann A. G., München

ausgesprochenes Streben nach Raumwirkung, sie haben vielmehr in der Anordnung etwas Reliefartiges, und sie sind mehr als die der beiden andern erfüllt von der Freude an dem geheimnisvollen Fluidum der Luft. Dennoch bleibt auch Feuerbach weit entfernt von den Lehren der Impressionisten, und auch er arbeitete von seinem Platze aus mit an der großen Erneuerung einer monumentalen, festlichen, nicht nur das Auge, sondern zugleich die Seele emporhebenden, erfüllenden Kunst.

Was diese drei Meister der deutschen Kunst an Anregungen gegeben hatten, sollte nicht wieder aus ihr verschwinden. Auch der starke Strom der modernen Luft- und Lichtmalerei konnte sie niemals hinwegspülen; denn es sprach sich in ihnen mit unmittelbarer Kraft eine nationale Tendenz aus, die mit natürlichem Recht ihren Platz an der Sonne verlangte. Italien blieb dabei auch fernerhin das Zufluchtsland dieser deutschen Neuromantik, das

durch seine Natur wie durch seine historischen Beziehungen zum Idealschauplatz phantastischer Träume geschaffen war und zugleich doch die Möglichkeit bot, diese Erfindungen auf einem realen Boden anzusiedeln. Auch für den Deutschesten der Deutschen, für Hans Thoma (geb. 1839), ward eine italienische Studienfahrt der Ansporn zu einer Uebersiedlung aus der realistischen, noch an Courbet anknüpfenden ersten Periode zu einer Märchen- und Fabulierkunst höchst persönlichen Gepräges. Wir sahen, wie Thoma in seinen Anfängen dem Leiblkreise nahe stand und mit solider Wirklichkeitsbeobachtung einen gesunden, kräftigen Farbenvortrag verband. Indessen Thoma war in seinen Karlsruher Studienjahren ein Schüler Joh. Wilh. Schirmers (1807—1863) gewesen, der auch Böcklins Lehrer war. Schirmer war noch ein letzter Vertreter der heroisch stilisierenden Landschaft, die Thoma nun mit seinem ausgeprägten oberdeutschen Heimatsgefühl und seiner treuen Naturliebe vermischte. Aus diesen Elementen erwuchs seine Malerei, welche die Art der altdeutschen Meister des sechzehnten Jahrhunderts, die Innigkeit und Wärme Dürers und Lukas Cranachs mit modernen Mitteln zu erneuern suchte, aus tief erfaßten Wirklichkeitsausschnitten durch eigenwilligen Vortrag Landschaften, Gestalten und Gruppen von gesteigerter, symbolischer Bedeutung schuf, Böcklinsche Naturpoesien und Marées'sche Träume von römischem auf deutschen Boden verpflanzte und alle diese Motive mit einer volkstümlichen Lyrik durchtränkte. Im Rahmen der schwarzwälder und der oberrheinischen Gebirgslandschaft, wo weite Ebenen sich dehnen, von fernen Höhenzügen umsäumt, tauchen Landleute auf, die den Acker bestellen oder nach getaner Arbeit feiertäglich ruhen, Kinder, die am Abend einen Reigen tanzen, Mütter, die ihre schlafenden Kleinen mit wehmütiger Innigkeit im Schoße wiegen, Großmütter, die den Enkelchen Märchen erzählen, stille, einfache Menschen, die sich aus dem engen Kreise in

Hans Thoma: Heilige Nacht
Verlag von Fr. Hanfstaengl, München

Hans Thoma: Offenes Tal. Original im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M.
Verlag F. A. Bruckmann A.-G., München

die Weite sehnen, die sich hinter den Zäunen und Mauern ihrer Höfe und Gärten ausbreitet. Und plötzlich wandeln sich diese Menschen des Alltags, fast ohne das Typische ihrer Erscheinung zu verlieren, zu erdichteten Gestalten, zu Figuren aus dem Neuen Testament, das Thoma mit der köstlichen Innigkeit eines frommen Bauern deutet, zu Naturgöttern, die freilich an Stelle der souveränen Böcklinschen Heroenart ein deutsch-bürgerliches Märchentum setzten, zu heiligen und allegorischen Idealgestalten, wie sie in der Phantasie eines Landmanns leben mögen. Es klingt durch alle diese Bilder wie der Ton eines deutschen Volksliedes mit seiner süßen Schwermut und seiner merkwürdigen Mischung aus fernen Wünschen und enger Gebundenheit. Und Thoma sucht auch in der Technik diese eigentümlichen Kontraste auszudrücken. Es ist ein weises Zurückhalten in seiner Farbe wie in seiner Zeichnung, die mit Absicht der Routine aus dem Wege gehen und mit sparsamen Mitteln arbeiten, um die schlichte Naivität der Erfindung nicht zu gefährden. Thoma hat der einheitlichen Wirkung seiner Werke zuliebe die Beschränkung konsequent durchgeführt, obschon er dadurch die reife und kultivierte malerische Art seiner Frühzeit bewußt zurückschrauben mußte, und er hat gerade durch diese Gehaltenheit seiner künstlerischen Sprache Arbeiten geschaffen, die wie keine anderen dem Verständnis und Kunstbedürfnis des Volkes entgegenkommen. Aber nicht indem er sich zu dem Laientum herabneigte und seinem Hang zur Trivialität schmeichelte, sondern indem er es zu sich emporzog und seinen

Max Klinger: Das homerische Zeitalter
Teil des Wandgemäldes in der Aula der Universität Leipzig. Verlag E. A. Seemann, Leipzig

Geschmack ohne Lehrhaftigkeit erzieherisch läuterte. Auch Thoma hat gelegentlich die hellere Tönung und die lebhaftere Farbigkeit der Freilichtmaler benutzt, aber er hat sie stets seinen speziellen Zwecken untertan gemacht, und wie alle Künstler von lebhafter und fruchtbarer Phantasie hat er immer mehr in der Sprache der Zeichnung und der Linie den Dialekt gefunden, der ihm taugte. So geben seine Lithographien die künstlerische Absicht oft noch reiner wieder als die Gemälde, bei denen er, zumal in späterer Zeit, oft genug in Widerstreit mit der Oelfarbe geriet.

Auf Thomas Spuren suchte eine ganze Reihe anderer Künstler den Weg vom Naturstudium zur malerischen Poesie zu finden. So vor allem Wilhelm Steinhausen (geb. 1846), der, wie Thoma selbst, in den malerischen Traditionen der Frankfurter Schule wurzelt, aber auch die Ueberlieferung des Nazarenertums lebendig erhielt, die durch Philipp Veit in der Mainstadt ansässig geworden war und auch bei dem älteren Meister schon gewirkt hatte. Namentlich Thomas religiösen Kompositionen schuf Steinhausen in Gemälden und Lithographien fast gleichberechtigte Seitenstücke. Karl Haider (geb. 1846) dagegen hielt sich an Thomas weiter ausgreifende und selbst den Weg über die Alpen nicht scheuende Phantasien, indem er italienische und antike Gestalten und Personifikationen in die Innigkeit seiner deutschen Märchenlandschaften versetzte. Der stolze Rhythmus aber und die beflügelte Phantasie von Böcklins Kunst lebte wieder auf im Werke Max Klingers (geb. 1857), der nun alle Gedanken der modernen Kunst in sich

vereinigte. Klinger hatte in Karlsruhe und in Berlin durch Gussow einen scharfen Realismus in sich aufgenommen. Er hatte Menzel kennen gelernt, und der malerische und zeichnerische Geistreichtum des Altmeisters hatte stark auf ihn gewirkt. Die Reformen des Impressionismus nahm er gierig auf, um seine Palette aufzuhellen und seine Lichtanschauungen zu erneuern. Und in Italien und Griechenland, wohin ihn die rastlose Sehnsucht nach großem Ausdruck und dekorativer, monumentaler Sprache trieb, näherte er sich aus eigenem Geiste dem Lande der großen Trias. Wie Klinger alle diese modernen Elemente in sich sammelte, so versuchte sich die erstaunliche Vielseitigkeit seines Talents in allen Techniken. Als Radierer begann er, und seine grüblerische Phantasie fühlte sich zu der Beweglichkeit und anregenden Kraft des abstrakten Schwarz-Weiß immer besonders hingezogen. In der großartigen Folge seiner radierten Serien, die mit geistreichem Humor die antiken Märchen des Ovid paraphrasieren, in den Blättern „Vom Tode" Holbeinsche Gedanken im modernen Sinne erneuern, alle Probleme und Fragen des Lebens in tiefsinnigen Kompositionen durchforschen, hat Klinger unvergleichliche Dokumente der inneren Kämpfe unserer Zeit geschaffen, hat er das Hohelied des modernen Menschen angestimmt, der den naiven Glauben der Väter verloren hat und sich im unaufhörlichen Ringen mit den Mächten des Kosmos aus eigener Kraft einen stolzen Trost gewann, indem er seine Leidenschaften durch die freien Gesetze eines höheren Erdendaseins überwand und sich aus der Schönheitslehre der Antike und der Sittenlehre des Christentums jenes „dritte Reich" formte, das Henrik Ibsens Julian Apostata am fernen Horizont leuchten sah. In der Malerei wie in der Skulptur hat Max Klinger, so sehr er auch hier als ein Werkstatt-

Max Klinger: Beethoven-Denkmal
Original im städtischen Museum zu Leipzig
Photogr. Aufnahme v. E. A. Seemann, Leipzig

Ludwig von Hofmann: Leda und der Schwan. Phot. Zander u. Labisch

meister nach früherer Art die Gesetze der Technik durchgrübelte und erweiterte, die Widerstände der Materie niemals völlig besiegt. Dennoch hat er, namentlich in seiner Frühzeit, da er Böcklins festliche Naturfeier mit der reicheren Malerei der Impressionisten verband, aber auch später, da er auf Besnards koloristischen Spuren die Geheimnisse der heure bleue ergründete und seine altdeutsch-dürerische Pietà schuf, und bis in die allerjüngste Zeit hinein, da sein machtvolles Wandgemälde für die Aula der Leipziger Universität mit der herrlichen Gruppe des Homer und seiner Zuhörer und der wunderbaren Küstenlandschaft entstand, Gemälde entworfen, die in ihrer Vereinigung geistiger und künstlerischer Qualitäten ohne Beispiel dastehen, Offenbarungen einer gewaltigen Persönlichkeit, in der die Ergebnisse einer leidenschaftlichen Gefühlsreflexion und einer unaufhörlichen Denkerarbeit mit stürmischer Energie zu bildhaft greifbarem Ausdruck drängen. Und ebenso hat er in seinen plastischen Werken, von den Köpfen der Salome und der Kassandra und seinen wunderbaren weiblichen Aktfiguren an bis zu den Monumenten für Beethoven und Brahms, obwohl auch hier der Reichtum

Franz von Stuck: Sphinx. Photogr. Aufnahme von Zander u. Labisch

des gedanklichen Gehalts sich oft gegen die künstlerische Bewältigung sträubte, Schöpfungen von großartiger Wirkung gegeben, die den Resultaten eines tiefspürenden, in den Gründen schürfenden Denkens mit majestätischem Formgefühl sinnliche Gestalt verleihen.

Italien ward auch für Ludwig von Hofmann (geb. 1861) das Land der Erlösung, wo er den Mut zum jubelnden Rausch der Farbenlust für seine von schönen nackten Frauen und Jünglingen bevölkerte paradiesische Antike fand. Und altes Römerblut fließt in den Adern des bayerischen Bauernsohnes Franz Stuck (geb. 1863), der wie Klinger von der Zeichnung ausging und von ihr zu Böcklins Fabelwelt abschwenkte; in dem aber der lateinische Zug der straffen und klaren Komposition, die Freude an strengen Linien wieder zu andersartigen persönlichen Lösungen führte. Der Wiener Gustav Klimt (geb. 1862) schuf sich eine eigene malerische Phantasiewelt. Ueberall macht sich bei diesen Künstlern die dekorative Tendenz geltend, die aus den Wirklichkeitseindrücken der Impressionisten zu festlichem Schmucke des Lebens aufzusteigen sucht.

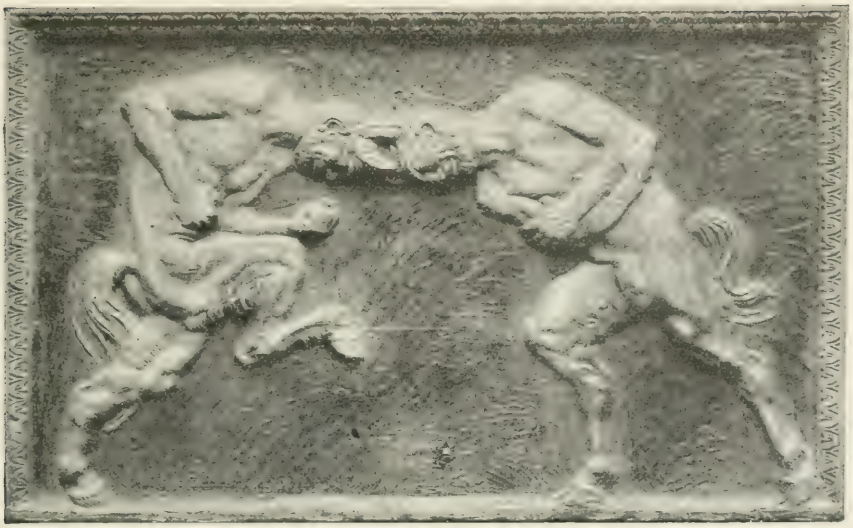
Die Kunstgeschichte der anderen Völker bringt die Beweise, daß es eine europäische Bewegung war, die hier den Einseitigkeiten der modernen Pariser, der Reformatoren von 1870, gegenübertritt.

Doch auch aus sich selbst heraus suchte der Impressionismus seine Fesseln zu sprengen, die Lehren seiner Großmeister zu ergänzen und fortzuführen,

Franz von Stuck: Kinderbildnis
Verlag der Photograph. Union, München

bis sich völlig neue Ziele zeigten, an deren Erreichung die Kunst aller Nationen gegenwärtig arbeitet. Zunächst wurde die Farbenanalyse Claude Monets durch die Gruppe der „Neo-Impressionisten" zu ihrer äußersten Grenze geführt. Es war eine Schar von französischen und belgischen Malern, an deren Spitze Georges Seurat (1860—1891) und Theo van Rysselberghe (geb. 1862) traten. Sie wollten die reinen Farben des Spektrums, aus denen sich alle koloristischen Erscheinungen der Wirklichkeit zusammensetzen, unvermischt auf die Leinwand bringen, ohne die Pigmente vorher auf der Palette zu nüancieren oder auf der Bildfläche ineinanderzuarbeiten, so daß also der endgültige Eindruck erst auf der Netzhaut des Beschauers sich bilden mußte. Die Helligkeit und glitzernde Farbigkeit, die sie dadurch erreichten, war erstaunlich, aber der Schematismus ihrer radikalen technischen Theorie zu scharf und pedantisch, um das Raffinement der ergrübelten Methode vergessen und einen einheitlichen Bildeindruck aufkommen zu lassen. So war die Analyse des Impressionismus nicht nur zur äußersten Grenze, sondern tatsächlich ad absurdum geführt, und es blieb nichts anderes übrig als die Umkehr. Tatsächlich begann nun eine neue Etappe der logischen Entwicklung einzusetzen: von der Analyse strebte die Kunst wieder der Synthese zu. Nach einer Periode der Lichtmalerei, des objektivierenden Naturstudiums, der subtilen und oft genug zaghaften Zerlegung des Naturbildes kündigt sich nun eine Epoche des frohen und kühnen Kolorismus, der zusammenfassenden, zum Großen strebenden Farben- und Formanschauung an. Hier wuchsen die Keime einer neuen Zukunftsmalerei langsam aus dem Boden. Der Meister, der zuerst diese neue Bahn freimachte, ist selbst aus dem Manet-Kreise hervorgegangen: Paul Cézanne (1839—1906). Er setzte mehr und mehr an Stelle

Franz v. Stuck: Selbstporträt des Künstlers mit seiner Gattin. Verlag Franz Hanfstaengl, München



Franz von Stuck: Relief mit kämpfenden Faunen. Phot. Zander u. Labisch

des „Kommas" die Farbfläche, und sein Ziel wurde immer deutlicher: nicht eine Wiedergabe des Natureindrucks, sondern ein eigenwilliges malerisches Deuten der Erscheinungen im reinmalerischen Sinne. Cézanne ist bei diesen Bemühungen zu Bildern gelangt, die fast durchweg wunderliche Härten und Willkürlichkeiten im Zeichnerischen enthalten, die aber in dem Herauslösen und -locken der koloristischen Grundelemente, in ihrer Zusammenstellung und Abstimmung, im Uebertragen des vom Auge Erfaßten in eine von allen andern Zwecken und Absichten freie Sprache des Farbensinnes das Merkwürdigste leisten, wozu die moderne Malerei gelangt ist. So wurde er zum angebeteten Herold und Meister der jüngsten Künstlergeneration, die ihn an die Stelle des historisch gewordenen Manet setzte. Was Cézanne anstrebte, wurde alsbald durch eine kleine Zahl von Malern verschiedener Nationen unterstützt. In Frankreich ward neben ihm namentlich Paul Gauguin (1845—1903) ein wichtiger Führer, der der europäischen Alltäglichkeit entfloh und in weiter Ferne, auf den Inseln der Südsee, in Tahiti und Martinique, den Farbenrausch einer tropischen Natur und einer von ihr erzeugten primitiven Kultur suchte, um hier aus rauschenden koloristischen Kontrasten und Dissonanzen neue malerische Sensationen zu beschwören. Diesen beiden folgte die gesamte revolutionäre Jugend Frankreichs, als deren Bannerträger in Paris heute Henri Matisse gefeiert wird, und deren kühne, wenn auch oft genug noch tastende und sich absurd gebärdende Talente im jährlichen Herbstsalon ihr Hauptquartier haben. Zwei Ausländer stützten die neue französische Bewegung: der Holländer Vincenz van Gogh (1853 bis 1890), der diese jüngste Form des Impressionismus mit einem ger-

Ferdinand Hodler: Der Auserwählte (Ausstellung der Berliner Sezession)

manischen Streben zu großen Raumvorstellungen verband und durch die unbeugsame Energie seiner Linien und Konturen die Jugend wie kein zweiter zum synthetischen Zusammenzwingen der Bildelemente ermutigte, und der Norweger Edvard Munch (geb. 1863), der die geheimnisvolle Beleuchtung der hellen norwegischen Sommernacht zum Ausgangspunkt seiner gewagten und unerschrockenen, oft wilden, extravaganten, ja ans Wahnwitzige streifenden visionären Farbenphantasiespiele über die Themata von Landschaften, Menschengruppen, einzelnen Gestalten und Porträtköpfen machte. Auch diese Weiterführung und Ergänzung des älteren Impressionismus führte durch die Tendenzen des Zusammenfassens in Farbe und Linie zu einer Neubildung des Dekorativen. Der Schweizer Ferdinand Hodler (geb. 1853) bahnte hier den Weg. Er übernahm von diesen Führern der letzten Generation die hellen, frischen Farben, die Bestimmtheit des linearen Ausdrucks, die scharfe Konzentrierung des kompositionellen Gerüstes und ließ sich von ihnen zu den Quellen der primitiven Kunst führen, deren Tendenzen weit abseits liegen vom klassischen Impressionismus. Und er schuf sich nach einer älteren Zeit realistischer Studien und klarer, schöner Freilichtbilder einen neuen monumentalen Stil, der endlich wieder der Fläche gerecht wurde, indem er sie gliederte, ohne sie aufzuheben; indem er die dargestellten Figuren und landschaftlichen Hintergründe streng stilisierte und an Stelle

Ferdinand Hodler: Rückzug der Landsknechte von Marignano (Berliner Sezession)

der dreidimensionalen Wirklichkeitsillusionen großzügige dekorative, gleichsam teppichartige Wirkungen setzte.

Noch ist die Zeit nicht gekommen, da die Vorschläge und Gedanken dieser neuen Anreger die Massen der Künstlerschaft und das Publikum erfaßt und überzeugt hätten. Aber es ist kein Zweifel, daß hier überall Töne angeschlagen werden, die, jetzt noch schrill und ungewohnt klingend, künftig zu neuen Harmonien führen und auch die Widerstrebenden überzeugen werden, ebenso wie einstens das Orchester Richard Wagners seinen Zeitgenossen als chaotisches Lärmen in die Ohren brauste und heute den Nachgeborenen als der letzte und höchste musikalische Ausdruck ihres Gefühlslebens erklingt.

Die Malerei hat im 19. Jahrhundert in der Kunst die unbestrittene Führung inne gehabt. So ist es kein Wunder, daß ihr Schicksal auch die Entwicklung der andern Künste beeinflußte. Auch in der Plastik haben wir die gleiche Entwicklungsfolge: aus der historischen Schule, die sich an die Vorbilder der Vergangenheit hielt, bildet sich zunächst die freie Tendenz einer unbefangenen, energisch zufassenden Naturbeobachtung heraus. Es folgt eine Periode des realistischen Subjektivismus, der der impressionistischen Bewegung in der Malerei entspricht. Parallel damit geht, ganz wie in der Schwesterkunst, eine neuhellenistische, dekorative und monumentale Lehre. Bis sich zum Schluß aus all diesen Elementen völlig neue Ge-

danken herausbilden, deren endgültige Prägung noch der Zukunft überlassen bleibt. Frankreich ist auch hier vorangegangen. Aus dem Klassizismus wurde dort die Plastik durch die Energie François Rudes (1784—1855) herausgeführt, der als ein glänzender Lehrer die Generation der Nachdrängenden beeinflußte. Er führte den Realismus Houdons weiter fort, indem er das strenge Naturstudium des älteren Meisters mit der lebhafteren Empfindung des 19. Jahrhunderts verband. Neben ihm war der unvergleichliche Tierbildner Antoine Louis Barye (1795 bis 1875) tätig. Ein Schüler von Rude war dann Jean Baptiste Carpeaux (1827 bis 1875), dessen Hauptwerk, die prachtvolle, lebensprühende Gruppe des Tanzes an Garniers neuem Pariser Opernhause, die sinnliche Kraft seiner Kunst am glorreichsten repräsentiert. Ebenso Schüler Rudes und zugleich Erben Baryes waren die Tierplastiker Auguste Cain (1822—1894) und Emanuel Fré-

Jean Baptiste Carpeaux:
Brunnengruppe im Park des Luxembourg-Palastes zu Paris. Verlag J. Kuhn, Paris

miet (geb. 1824). Carpeaux wiederum steht Henri Chapu (1833 bis 1891) nahe, dessen Ruhm vor allem an die knieende Gestalt der Jeanne d'Arc anknüpft, die er nicht als Heldin, sondern als die schlichte Bauerntochter von Domremy darstellte. Es sind vielfach noch barocke Klänge, die hier mit hineinspielen, doch sie entspringen nicht einer bewußten, schulmäßigen Nachahmung, sondern dem Trieb zu natürlicher Bewegtheit, die man nach der Askese des Klassizismus bei den Meistern des 17. Jahrhunderts wieder zu erlernen suchte. Das Resultat war ein engerer Anschluß an die Wirklichkeit, den man bald in ganz Europa suchte, der aber neben dem Fortschritt zugleich auch die Gefahr eines plumpen, selbstgenügsamen und zuletzt in roher Naturkopie mündenden Realismus mit sich brachte. Namentlich in Italien hat der „Verismo", wie man ihn dort nannte, eine schlimme Verwilderung heraufbeschworen, deren fürchterliche Zeugen man vor allem unter den Grabdenkmälern der Friedhöfe von Genua und Mailand finden kann. Die Geistlosigkeiten dieses modernen Realismus

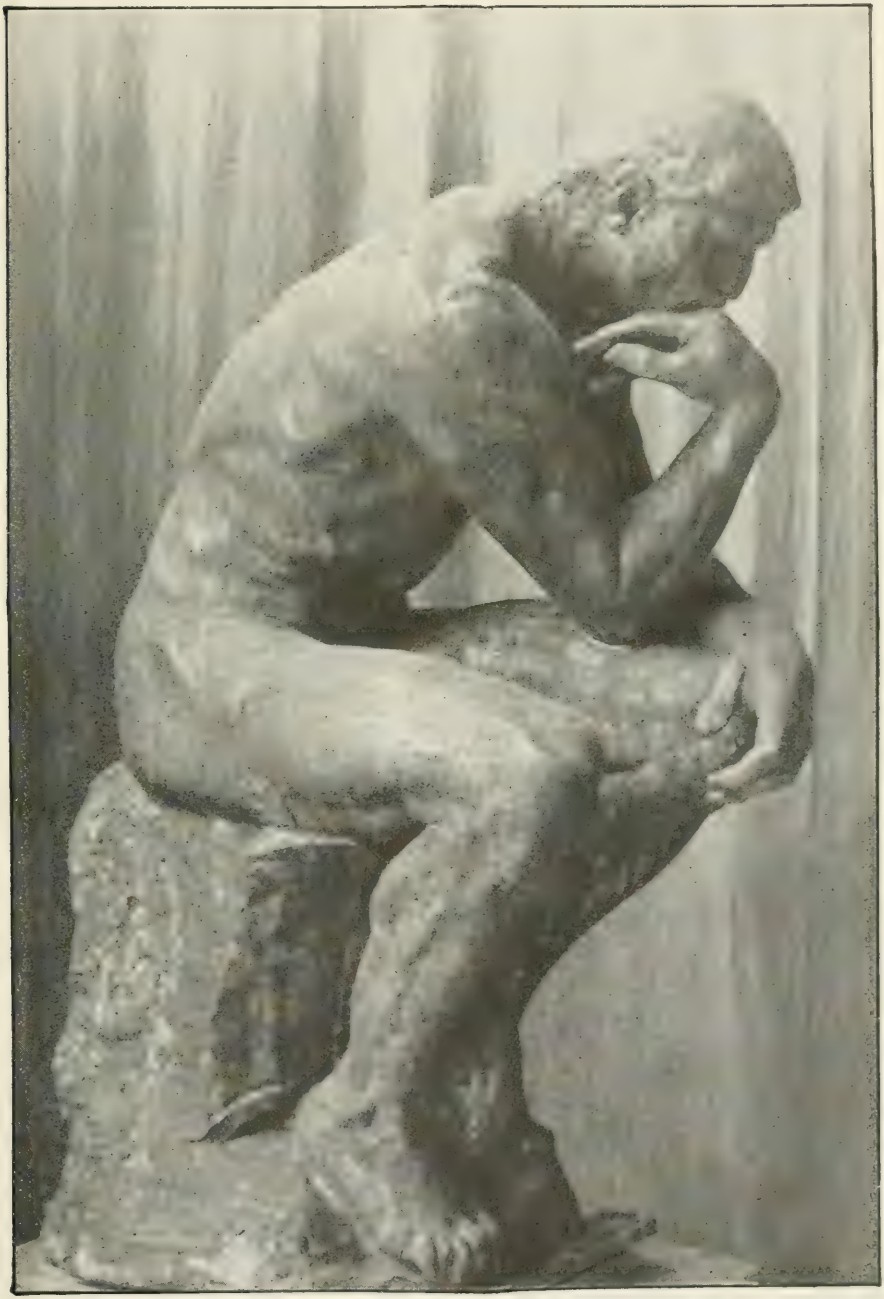
wurden abermals in Frankreich reguliert, indem die Schüler Carpeaux', an ihrer Spitze Jules Dalou (1838—1902) und Alexandre Falguière (1831—1900), das Wirklichkeitsstudium durch individuelle künstlerische Auffassung emporhoben.

Eine gerade Linie führt dann von hier zu dem großen Erneuerer der französischen Plastik, zu Auguste Rodin (geb. 1840). Was dieser Meister schuf, darf man ohne weiteres als ein Seitenstück zu der Tat Manets bezeichnen. Wie die Maler der Impressionistenschule ging auch Rodin von einer machtvollen Vertiefung der Naturbetrachtung aus. Er erkannte bei diesen Studien Formelemente und Bewegungsreflexe, welche die Plastik früherer Zeiten überhaupt nicht beachtet hatte, und er zeigte, wie man das alte Schema der Körpermodellierung durch vordem unbekannte neue Möglichkeiten bereichern, wie man die ganze Bewegtheit des inneren Lebens im Nachbilden von Haut und Sehnen und Muskeln und Gelenken widerklingen lassen, ja wie man sogar mit dem festen Material der Skulptur gleichsam den Einfluß des Luftfluidums auf die Oberfläche der Körpererscheinungen kenntlich machen konnte. Und er legte in jedem Werk seiner Hand nicht nur ein Abbild des Gesehenen vor, sondern zugleich ein packendes Dokument eigenen Erlebens. Ein Künstler, der selbst mit starker Seele die Leiden und Schmerzen des modernen Menschen, die schwankende Bedingtheit seiner Existenz in diesem Zeitalter der Uebergänge und der Probleme fühlte, goß diese Empfindungen in das harte Material von Bronze und Marmor. Und wie die impressionistischen Maler hatte Rodin eine Scheu, bei jedem einzelnen Werk zur letzten, klaren, abrundenden Bestimmtheit vorzurücken. Sein Ziel war wie dort, den per-

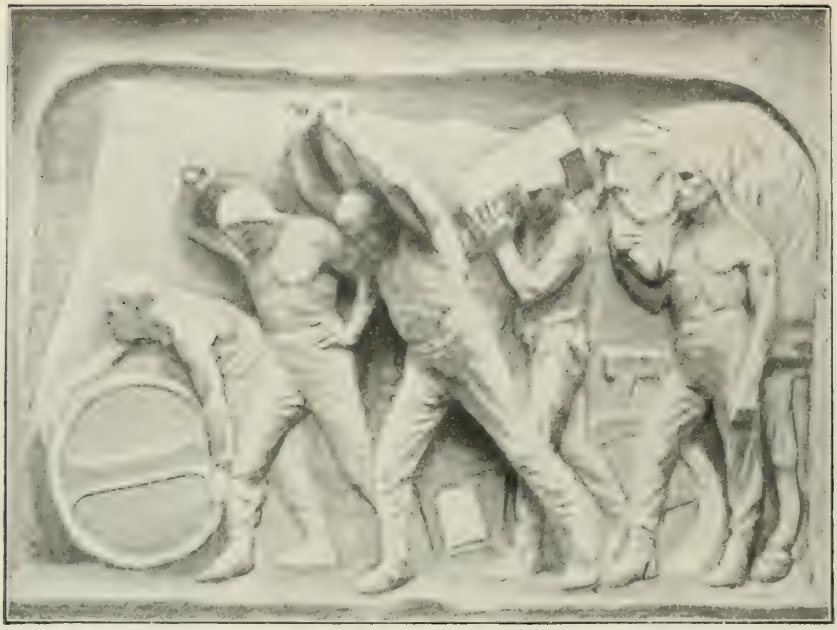
Alexandre Falguière: Balzac-Denkmal
Photographische Aufnahme von J. Kuhn in Paris

sönlichen Eindruck in seiner ganzen vibrierenden Lebendigkeit festzuhalten, lieber auf ein endgültiges Glätten und Verarbeiten der Teile zu verzichten, wenn dadurch die unaufhörliche Bewegung, die sich in der Natur findet, gefährdet werden konnte. Namentlich der Marmor gab ihm die Möglichkeit, gleichsam die Genesis seiner Arbeit aufzuzeigen, indem er die Figuren aus dem rohen Block, mit dem noch einige ihrer Glieder verbunden waren, herauswachsen ließ. Wir erleben es noch einmal mit, wie die Vision des Werkes in der Phantasie des Künstlers entstand, und wie er ihr greifbare Gestalt lieh; wie er mit der Aufgabe kämpfte und rang und sich bewußt blieb, daß ein letztes Erfüllen dem Menschen doch versagt ist. Bei den Bronzewerken Rodins, die in der Mehrzahl sind, gebot das Material ein anderes Vorgehen. Hier liegt nicht die unmittelbare Beseelung der Materie vor, wie beim Marmorblock, aus dem menschliche Gestalten gezaubert werden, sondern die Kunsthandwerksarbeit des Gusses überträgt nur das Modell in feste Stoffe. Aber auch den Tonmodellen, die er hierzu schuf, lieh er noch jene deutlichen Spuren seiner persönlichen Arbeit, daß wir selbst aus dem Guß noch den Druck seiner bildenden Hände erkennen können. Mit unübertroffener Lebendigkeit blicken uns diese Werke an, seine Büsten, wie die seiner bedeutendsten Vorgänger Dalou und Falguière, sein schreitender Johannes im Luxembourg, seine unvergleichliche Gestalt des Menschen aus dem ehernen Zeitalter, der im Kampfe von einem tödlichen Hiebe getroffen im nächsten Augenblick zusammensinken wird, seine Kolossalstatue des „Denkers", in der geistige Anspannung und Konzentration in einer Weise körperlich ausgedrückt ist, wie es kein Meister vor ihm versucht hat, seine Gruppe der Bürger von Calais, die zum Todesgang aus der Stadt sich anschicken, und deren ungeheure Erregung er durch eine völlig freie, aller Renaissancegesetze spottende, eher gotischen Vorbildern folgende Kompositionsweise kenntlich macht, endlich die ringenden, schwebenden, in unsagbaren Schmerzensqualen sich windenden Figuren und Gruppen des Danteschen Höllentores, das er für das Museum der dekorativen Künste zu Paris noch heute schafft. Wie eine rätselhafte Erscheinung ist Rodin in der französischen Kunst emporgetaucht, ein Genie, das wohl vorbereitet, aber durch die Tätigkeit der voraufgegangenen Generation dennoch nicht erklärt werden kann. Seine überragende Künstlerschaft hat die Bildnerei ganz Europas von Grund aus umgestaltet und neu befruchtet. Er hat keine eigentliche Schule um sich versammelt, weil es unmöglich ist, die Prinzipien seiner Kunst unmittelbar zu übertragen. Doch sein Einfluß zeigte sich bald überall.

Die impressionistische Plastik, wie man sie wohl genannt hat, fand jedoch nicht in Rodin allein ihre Vertretung. Die Zeit drängte zu diesen Ausdrucksformen. Von Italien her kam Medardo Rosso nach Paris, der mit dem Fanatismus des Doktrinärs die Art von Manet und Monet auf bildhauerische Werke übertragen wollte. Es steht fest, daß er mit seinen Versuchen



Auguste Rodin: Der Denker
Verlag von J. Kuhn, Paris



Constantin Meunier: Relief vom Denkmal der Arbeit in Brüssel
Kunstverlag von Keller u. Reiner in Berlin

Rodin bedeutungsvoll angeregt hat; doch Rosso selbst verlor sich durch seinen Dogmatismus in völlig zerfließende Formen und Linien und blieb in seinen eigenen Experimenten stecken. Im engsten Zusammenhang mit diesen beiden steht der russische Fürst Paul Troubetzkoi (geb. 1866), der in Italien und Paris eben durch Rosso und Rodin die entscheidende Anregung erfuhr, um nun seine Büsten und Statuetten, seine Figuren aus dem russischen Volksleben und seine Tiergruppen in einer stürmischen, temperamentvollen Bronzetechnik vorzutragen, die mit breit aneinander gesetzten, nicht ineinander vertriebenen Formen das Leben selbst zu bannen scheinen. Und Rodin wiederum gab dem bedeutendsten Meister der modernen belgischen Schule: Constantin Meunier (1831—1905) den Mut, seine Gestalten aus der modernen Arbeiterwelt, seine Bergleute und Minenarbeiter, seine Hammermeister und Puddler, seine Glasbläser und Schiffer, mit einer großzügigen Technik zu modellieren. Meunier, der zuerst als akademischer Bildhauer begonnen hatte, war dann zur Malerei übergesiedelt und hatte im Borinage, dem finsteren belgischen Industriegebiet, „dem schwarzen Lande", wie er es taufte, die Welt der modernen Arbeit entdeckt. Von seinen bildhauerischen Anfängen her hatte er einen Sinn für große Linien und Konturen in die Oel- und Pastellbilder mit hinübergenommen, die er dort schuf, und Millet zeigte ihm, wie man Menschen der Alltagswelt der Wahrheit gemäß nachbilden und doch zugleich zu typischen Repräsentanten ihres ganzen

Constantin Meunier: Der Schmied
Kunst-Verlag von Dietrich u. Co. in Brüssel

Constantin Meunier: Bergarbeiterin
Kunst-Verlag von Dietrich u. Co. in Brüssel

Standes machen kann. Der Geist Millets blieb auch in Meunier lebendig, als er, nun ein Fünfziger, wieder zur Plastik zurückkehrte und jene Figuren der Arbeiter modellierte, in denen nicht wie bei Rodin ein neues Prinzip der ganzen Körperanschauung lebendig ward, die vielmehr im Gerüst ihrer Komposition deutlich abhängig sind von der Ueberlieferung, ja sogar von der Antike, in deren Oberflächenbehandlung er aber den neuen Lehren des französischen Meisters selbständig folgte. So kam der eigene, völlig persönliche Stil dieser Figuren zustande, die ein neues, modernes Empfinden mit monumentaler Größe und Ruhe verbinden und selbst in der Statuettenform ins Monumentale wachsen. In dem riesenhaften „Denkmal der Arbeit", einer gewaltigen Komposition, die mehrere Reliefs und überlebensgroße Einzelfiguren zu einem unvergleichlichen Dokument unseres Zeitalters vereinigt, hat Meunier zugleich ein Werk hinterlassen, das die Summe seiner Lebensarbeit enthält.

Um Meunier aber gruppieren sich die andern hervorragenden Meister der neueren belgischen Plastik, die wie die Bildhauerkunst keines anderen

Viktor Rousseau: Die Illusion. Gruppe auf dem Square Ambiorix in Brüssel

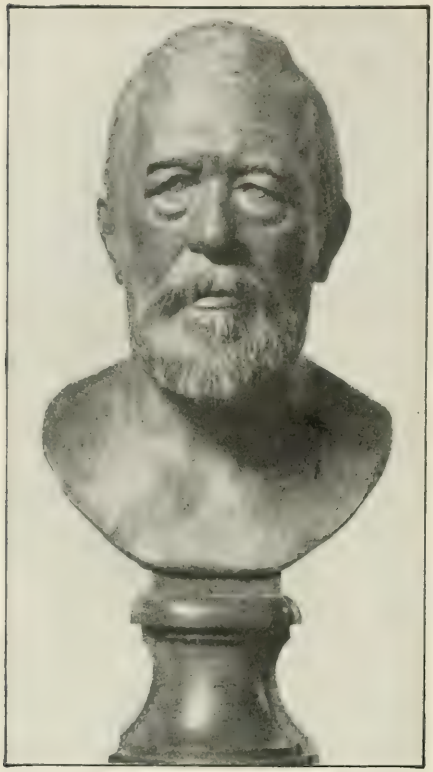
Volkes, Frankreich nicht ausgenommen, das Formgefühl und das Können der modernen Zeit durch die Werke einer ganzen Gruppe von Künstlern offenbart. Der freie Vortrag, den Rodin inauguriert hatte, die nüancierte Lebendigkeit der Körperbehandlung, die sich im Lande des Rubens mit der derben altflandrischen Fleischfreude vermischte, die Intensität des geistigen Ausdrucks in Gesichtern und Gestalten, zu der man vorgedrungen war, alles das präsentiert sich in dieser Brüsseler Schule wie in einer Reinkultur, und man weiß nicht, ob man dem glänzenden Porträtisten Jules Lagae (geb. 1862) oder dem Monumentalplastiker Julien Dillens (1869 bis 1904), dem hinreißenden Temperament von Jef Lambeaux (1852 bis 1908) oder den impressionistischen Bronzen von Viktor Rousseau (geb. 1865) den Preis zusprechen soll.

Von Frankreich und Belgien aus ging die neue Anregung wiederum über ganz Europa. Der machtvolle Realismus von Carpeaux und Barye, der gesteigerte Subjektivismus Rodins, die sinnliche Kraft der Brüsseler begannen überall zu wirken, um sich hier und dort mit andern Elementen zu verbinden. Eine Erneuerung des ganzen plastischen Betriebes war die Folge der großen Bewegung, die selbst ferne Länder erfaßte, wie die skandinavischen Staaten, wo der Norweger Stephan Sinding (geb. 1846) durch seine reifen, im Innersten beseelten Figuren und Gruppen die nordische Plastik zu Ehren brachte, die sie seit Thorwaldsen nicht erlebt hatte, oder

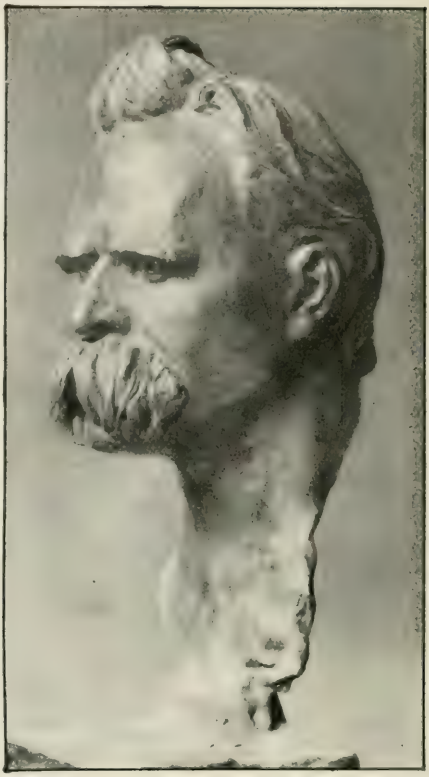
in Rußland, wo Markus Antokolsky (1842—1902) einen temperamentvollen Realismus predigte.

Deutschland aber ward die Heimat der dekorativen Gegenströmung, die sich durchaus mit dem Auftreten der Böcklin, Feuerbach und Marées vergleichen läßt. Auch diesmal ward wieder Italien und Rom der Schauplatz der neuen Bewegung, und es bestehen sogar direkte Verbindungsfäden zwischen den Bildhauern und den Malern, da Marées hauptsächlich auf die Plastiker unter den Jüngeren gewirkt hat — bezeichnend genug für sein Lebenswerk, das zuletzt nur für Formen und Linien klare Begriffe ausbildete, in der Farbe aber nicht weiter kam. Und wiederum sehen wir die modernen Künstler von den Idealen der Antike und der Renaissance erfüllt, die sie trotzdem nicht nachahmen, sondern sich selbstherrlich zu eigen machen und mit ihrem persönlichen Empfinden in Einklang bringen. In Rom reifte der Großmeister dieser deutschen Gruppe heran: Adolf Hildebrand (geb. 1847), der nicht nur durch seine Werke, sondern durch ein berühmt gewordenes Programmbuch („Das Problem der Form in der bildenden Kunst") die Tendenzen klargelegt hat, die sich hier durchrangen. Ruhige, bedeutende, monumentale Wirkung, ein Abwenden vom Wirbel des modernen Lebens, ein großzügiges Zusammenfassen und ein klar disponierendes Raumgefühl sind die Triebfedern seiner Theorie wie seiner Kunst. Das Relief, nach der ganzen Strenge der Gesetze aufgefaßt, mit denen die Griechen der klassischen Zeit dies Spezialgebiet umzogen, war Hildebrands Ausgangspunkt. Und die gebundene Ruhe, zu der er sich hier zwang, gibt auch seinen wundervollen Porträtbüsten, deren Katalog eine Reihe der besten deutschen Namen enthält (Böcklin, Bismarck, Helmholtz, Joachim, Siemens, Hille-

Stephan Sinding: Ibsendenkmal
vor dem National-Theater in Christiania



Adolf Hildebrand: Böcklin-Büste
Verlag der Neuen Phot. Ges. A. G., Steglitz



Max Klinger: Nietzsche-Büste
Verlag von E. A. Seemann, Leipzig

brand, Klara Schumann), und seinen formklaren dekorativen und monumentalen Werken ihr königliches Gepräge. Zu denen, die Marées in Rom nahe traten, gehörte auch Arthur Volkmann (geb. 1851), der als Bildhauer dem gleichen paradiesisch-antiken Idealland zustrebte wie der Maler, und der zugleich ein Führer in der Bewegung wurde, plastische Werke im Sinne der Griechen mit einer dekorativen Bemalung oder einer Tönung durch farbiges Aetzen zu versehen. Im Kreise des Marées vollzog auch Max Klinger seine Wendung zur Plastik, während ihn Volkmann dabei zur Anwendung der Farbe ermutigte. Das deutsche Hauptquartier dieser neurömischen Gruppe aber ward München, das Hildebrand seit Jahren im Sommer mit Italien vertauschte, und es entwickelte sich hier eine weitverzweigte Schule, in der eine große Reihe bedeutender Talente seinen klassizistischen Stilisierungen in kleinen dekorativen wie in großen monumentalen Arbeiten aus neuem Geist heraus folgte. In Berlin dagegen verbanden sich die Hildebrand-Lehren mit Rodin-Einflüssen.

Und folgerichtig setzte die jüngste Strömung ein, die auch der Bildhauerei ein Zukunftsland öffnet. Paris ward abermals der Geburtsort des

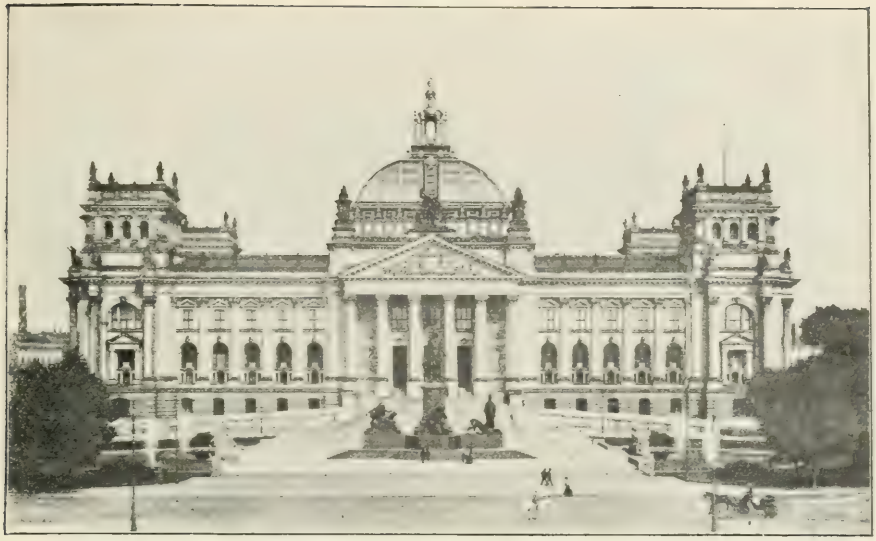
Neuen. Aristide Maillol (geb. 1861) darf hier als die Parallelerscheinung zu Cézanne und van Gogh betrachtet werden. Auch er strebt von der analytischen Methode, die man Rodin zuschreiben darf, zu einer Synthese, die sich ihre Gesetze nicht von der Antike und von der Renaissance holt. Eher kann man auch hier auf den Einfluß der primitiven Kunst ältester Völker hinweisen, auf Bemühungen der Aegypter, ja der Assyrer, die nun mit modernem Empfinden wieder aufgenommen werden. Maillol legt wie Cézanne keinen Wert auf die korrekte Durchführung des Details, nur die großen Formen und Flächen interessieren ihn, die er in seinen weiblichen Aktfiguren und seinen winzigen, höchst reizvollen Statuetten zu neuen Gesamtwirkungen miteinander verbindet. Seine Anhängerschaft in allen Landen wächst von Jahr zu Jahr und beweist, wie auch jenseits Rodins noch eine neue Entwicklung möglich ist. Von einer andern Seite her sucht, als ein Einsamer, der belgische Bildhauer Georges Minne den modernen Realismus zu einem eigenwilligen Stil hinzuführen, indem er, ähnlich wie Rodin von gotischen Anregungen ausgehend, die er jedoch zu bizarren Konsequenzen führt, den Hauptnachdruck nicht auf die Nachbildung der Muskeln und Haut, sondern des inneren Knochengerüstes seiner seltsam gereckten Gestalten legt, um scharf betonte Linieneffekte zu gewinnen. In dem Norweger Gustav Vigeland hat Minne einen Mitstrebenden gefunden, der freilich wieder eine eigene Note aufweist. Das alles sind nur Anfänge. Sie deuten jedoch auf eine neue Phase der Entwicklung hin, in der, wenn nicht alles trügt, der künstlerische Geist sich vor allem mit dem Problem beschäftigt, Erscheinungen der Natur selbstherrlich in eine Sprache der Form und des

Gustav Vigeland: Abeldenkmal
Original im Nationalmuseum zu Stockholm

Raumes zu übertragen, die keine Wirklichkeitsillusion mehr sucht, sondern ein eigenes Leben mit eigenen Gesetzen und Vorstellungen führt.

Wie für das gesamte Gebiet der Phantasieschöpfung handelte es sich auch für die Baukunst während des letzten Menschenalters um eine Befreiung von der Herrschaft der historischen Stile, die jahrzehntelang autokratisch regiert hatten. Zunächst aber nicht um radikale Neuerungen, sondern um ein selbständiges Fortbilden des Gegebenen. So war es auch in früheren Zeiten. Unmerklich fast vollzog sich im 13. Jahrhundert der Uebergang von der romanischen Art zur Gotik, im 15. von der Gotik zur Renaissance; unmerklich und ohne bestimmte Grenzlinien hoben sich dann die Herrschaftsbezirke der Renaissance, des Barock, des Rokoko, des Zopfstils voneinander ab. Eine ähnliche Entwicklung beobachten wir auch jetzt. Die öde und kleinliche Nachahmung des Gewesenen trat zurück gegen ein neues Durchdenken und Durchdringen. Als Beispiel dieser verjüngten historischen Architektur sei einer der großartigsten und merkwürdigsten Profanbauten des letzten Menschenalters genannt: der neue Justizpalast in Brüssel, den der Belgier Joseph Poelaert durch eine eigentümliche Mischung von assyrischen, griechischen und römischen Formen errichtet hat. In Deutschland ward besonders die Schule von Frankfurt a. M. mächtig. Von dort kam Friedrich von Thiersch, der am Münchener Justizpalast und jüngst erst wieder am Neubau des Wiesbadener Kurhauses die verjüngte historische Baukunst erprobte. Auch Paul Wallot (geb 1841), der Meister des Reichstagsgebäudes, ist aus der Frankfurter Schule hervorgegangen. Was sie auszeichnet, ist die klarere Erkenntnis des architektonischen Grundgesetzes, daß Zweck, Bestimmung und innere Anlage jedes Bauwerkes nach Möglichkeit an der Fassade zum Ausdruck kommen müssen, daß man Stilformen nicht um ihrer selbst willen, sondern nur im Einklang mit dem Wesen des Gebäudes in Anwendung bringen soll. Dabei legte man mehr und mehr Wert darauf, bei der Auswahl überlieferter Motive auf die vaterländische, oder auch spezieller: auf die landschaftliche und lokale Vergangenheit zurückzugehen. Am ausgiebigsten haben die Engländer die einheimischen Traditionen ausgenutzt. Die Formen der Gotik mit ihrer spezifisch britischen Ausbildung des Tudorstils, mit seinen Mischungen von gotischen und Renaissanceelementen, und ähnliche Ueberlieferungen verwertete man nun in selbständiger Art, um daraus einen modernen englischen Stil zu schaffen, der dennoch nicht in der Luft schwebt, sondern stets gleichsam historisch begründet ist.

Die Neuerungen der englischen Architektur haben dann auf Deutschland hinübergewirkt. Auch bei uns versucht man seit geraumer Zeit aus bodenständigen Ueberlieferungen eine Bausprache zu entwickeln, die sich dem Geiste der Landschaft anpaßt. So ging man in München gern auf den festlich-heitern bayrischen Barockstil zurück. Seine Protektoren wurden namentlich



Paul Wallot: Die Fassade des Reichstagsgebäudes in Berlin
mit dem Bismarck-Denkmal von Reinhold Begas vor dem Hauptportal

Littmann und Heilmann, die Erbauer des neuen Hofbräuhauses, Theodor Fischer, der in seinen städtischen Gebäuden und Brücken den alten Stil mit großartiger persönlicher Kraft zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten führte (und der in seinem jüngsten Werke, dem Universitätsgebäude zu Jena, wieder den logischen Anschluß an thüringische Traditionen fand), und vor allem Gabriel von Seidl in der malerischen Architektur seines Bayerischen Nationalmuseums.

Für Berlin ward Ludwig Hoffmann der Erlöser, der seine Schulen und Badeanstalten, seine Krankenhäuser und Kinder-Asyle, seine Feuerwehrstationen und Standesämter, seinen Neubau des zweiten Rathauses, des „Stadthauses", wie es offiziell getauft wurde, und vor allem sein Märkisches Museum aus einem freien Studium niederdeutscher Backsteingotik und märkischer Barock- und Zopfbauten schuf. Der Zopfstil, aber schon mit einer Hinneigung zu seinem französischen Kollegen: dem Louis XIV.-Geschmack, spielt auch in Alfred Messels kleineren Häusern und Privatvillen eine wichtige Rolle, der sonst, namentlich bei seinen Bankpalästen, aber auch bei andern großen Bauten, gern weiter zu Barock und Renaissance zurückging, indem er in Fassaden von glänzend behandeltem Steinmaterial die bewährten Formen ganz neuen Wirkungen zuführte. Weiter vorwärts in der nationalen Ueberlieferung ging Paul Schultze-Naumburg, der die Bauart des Spätklassizismus und der Biedermeierzeit mit ihrer intimen, schlichten und behäbigen Traulichkeit, wie sie sich an alten Bauern- und Landhäusern studieren läßt, für Villen, Schlösser und Herrensitze mit großem Erfolge neu belebte. Die englischen Anregungen, die namentlich durch

F. v. Thiersch: Das neue Kurhaus in Wiesbaden. Verlag Karl Schipper, Wiesbaden

Hermann Muthesius' literarische und künstlerische Tätigkeit bei uns Eingang fanden, haben hier ihre unverkennbaren Wirkungen ausgeübt.

Noch weiter brachte uns die Monumentalbaukunst, die das verjüngte und vertiefte Formgefühl suchte, um für die Denkmalsanlagen, nach denen der Siegersinn des neuen Reiches verlangte, eigenartige Lösungen zu finden. Bruno Schmitz' machtvolle Architekturen für die Denkmäler des ersten Hohenzollernkaisers auf dem Kyffhäuser, an der Porta Westfalica, am deutschen Eck bei Koblenz, für das Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig, die Bismarck-Türme von Wilhelm Kreis und Theodor Fischer stehen hier an der Spitze; auch das Hamburger Bismarck-Denkmal von Hugo Lederer und Emil Schaudt ist ebenso ein architektonisches wie ein plastisches Gebilde.

So war man zu Versuchen einer von historischen Reminiszenzen völlig losgelösten Baukunst gelangt, die erst recht eigentlich imstande war, für das Wesen moderner Menschen einen Ausdruck zu geben. Dies Wesen aber ist Klarheit, Sachlichkeit, einfache und gründliche Logik, Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit gegen sich selbst. Darum ist auch die neue Architektur vor allem auf Schlichtheit, Uebersichtlichkeit, praktische Zweckmäßigkeit und bürgerliche Intimität gestellt. Die germanischen Völker marschieren dabei an der Spitze. Noch mehr als in England hat sich in Holland, in Dänemark und Schweden zuerst ein völlig neuer, von allen Ueberlieferungen unabhängiger Baustil entwickelt. In Deutschland ging Otto Wagner (geb. 1841) in Wien voran, der Erbauer der dortigen Stadtbahn mit ihren originellen Pavillons, Stationen und Pfeileranlagen.

Theodor Fischer: Das neue Universitätsgebäude in Jena (Frontansicht)

Wagner hat sogar eine Erlösung des Kirchenbaus aus seinem Schematismus angebahnt, und er selbst, wie die jüngeren Architekten, die ihm nachfolgten — z. B. Curjel und Moser, die vor allem in Karlsruhe wirken —, haben bewiesen, daß der moderne Geschmack auch großartiger und festlicher Stimmungen fähig ist. Was Wagner für einen neuen Stil des Schmuckbaus an Anregungen gab, ward von seinem begabtesten Schüler, dem allzu früh aus seiner Tätigkeit gerissenen Josef Olbrich, weitergeführt, dem Erbauer des Wiener Sezessionshauses, der dann der Führer der Darmstädter Künstlerkolonie wurde. Aufs innigste hängt diese moderne Architektur mit dem neuen Kunstgewerbe zusammen. Das bewies auch in Belgien Henry van de Velde, der für die Baukunst wie für die Innenarchitektur ein System ingenieurhafter Linien zu konstruktiven wie dekorativen Zwecken einführte.

Van de Veldes gebogene und sich schlängelnde Linien aber verdanken ihre Entstehung der Eisenkonstruktion, die nun im neunzehnten Jahrhundert ein wichtiger neuer Faktor der Architektur wurde. Auch auf diesem Gebiete ging England voran. Dann aber ward Frankreich auf diesem Gebiet führend, und das Bedeutendste ward hier auf der Weltausstellung von 1889, in der riesenhaften Maschinenhalle und der unerhörten Kühnheit des Eiffelturms, geschaffen (von Alexandre Gustave Eiffel erbaut). Und wieder entsprang ein neues Problem: die Verbindung von Stein- und Eisenbau, welche die Vergangenheit nicht kannte. Aus ihr entstand der neue

Ludwig Hoffmann: Das Virchow-Krankenhaus in Berlin

Typus des großen Geschäfts- und Warenhauses, für den Alfred Messel in seinem Wertheim-Bau in Berlin das erste, heute schon geschichtlich denkwürdige Muster aufstellte, aus ihm der moderne Eisenbrücken- und Hochbahnbau, für den nach Otto Wagners Bemühungen in Wien abermals Berlin durch Alfred Grenander die schönsten Beweise neuer Möglichkeiten lieferte. Schritt für Schritt mühen wir uns weiter, um aus unsern neuen ästhetischen Anschauungen, praktischen Bedürfnissen und technischen Erfahrungen auch den Formausdruck der monumentalen Gebäude, die unsern städtischen Straßen und Plätzen den Stempel aufdrücken, aus dem Geist unserer Gegenwart frei und selbständig zu gestalten.

Doch die Renaissance der Kunst, die das Ende des 19. Jahrhunderts erlebte, beschränkte sich nicht auf die großen Einzelgebiete der Malerei, der Plastik und der Architektur. Es lag in ihrem Wesen, daß die ganze Welt des äußeren Lebens, alles, was die Vorstellungen des Formalen betraf, von Grund aus erneuert und reformiert wurde. England, das wohlhabendste Land Europas, in dem sich häusliches Leben wie nirgend sonst intimer Pflege erfreut, ward hier der Lehrmeister der ganzen Welt, und der große Name, mit dem diese neue Blüte der dekorativen Kunst und des Kunsthandwerks für alle Zeit verbunden bleibt, ist William Morris, der noch mit der Gruppe der Präraffaeliten in Verbindung stand und aus der Welt- und Kunstanschauung dieser Revolutionäre von 1850 die Gedanken einer alles Sichtbare umfassenden künstlerischen Kultur gewann. Morris begann beim Buche, für das er, nach den Vorbildern der Gotik und der Renaissance, wieder die Prinzipien eines einheitlichen Schmuckes aufstellte. Und Walter Crane, der Spätling der präraffaelitischen Bruderschaft, der ihm hier als Illustrator oder, wie man jetzt vornehmer sagt: als „Buchkünstler" half, unterstützte ihn auch bei seinen

Das Bismarckdenkmal in Hamburg von Lederer und Schaudt
Verlag von Strumper, Hamburg

weiteren Bemühungen, die nun den weiten Kreis des eigentlichen Kunsthandwerks betrafen. Die Webereien, die Crane zeichnete und Morris unter seiner Aufsicht herstellen ließ, wirkten wie ein Schlachtruf. Sie wirkten anfeuernd auf alle Zweige des Kunstgewerbes, nachdem in den sechziger und siebziger Jahren die Weltausstellungen gezeigt hatten, wie tief der Verfall des Geschmacks im Gewerbe war. Man suchte zunächst die Rettung durch ein gründliches Bad in den Tiefen der Vergangenheit zu erlangen, aber wenn die Engländer die eigentümlichen Stilformen ihrer nationalen Gotik und Renaissance beschworen, so wurden sie doch schon von einem spezifisch modernen Empfinden durchtränkt. Daher konnten die englischen Möbel und Tapeten, Stoffe und Teppiche, die nach dem Kontinent exportiert wurden,

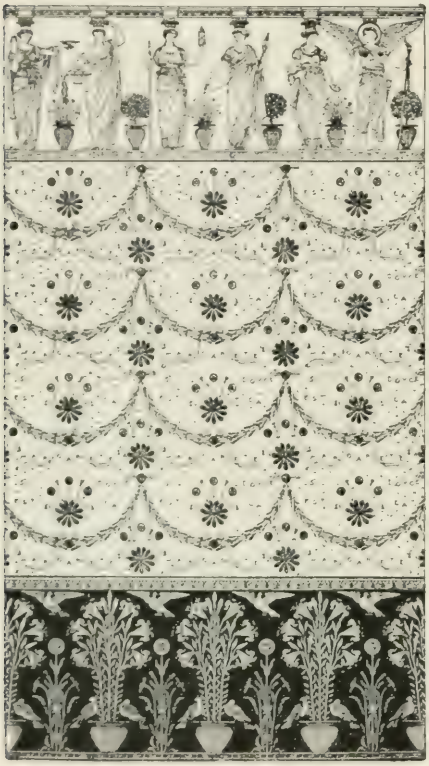
Gustave Eiffel: Der Eiffelturm in Paris. Verlag von E. Gaillard, Paris

hier als Erzeugnisse eines neuen kunstgewerblichen Zeitgeschmacks betrachtet werden und allenthalben zur Nacheiferung anfeuern. Namentlich die wohltuende Einfachheit der englischen Wohnungskunst, die Ruhe ihrer geraden Linien, die Sparsamkeit an Zierat und Schmuck und die neuen Formen des Flachornaments machten Eindruck, die Morris aus einer freien, großzügigen Stilisierung botanischer Motive gebildet hatte. Zugleich fanden in England selbst wie im Auslande seine volkserzieherischen Lehren begeisterten Anklang: daß die persönliche Arbeit der menschlichen Hand höher stehe als die kalte Korrektheit der toten Maschine, daß es barbarisch sei, auch nur den kleinsten Gegenstand, der zu Gebrauch oder Luxus, für den Alltag oder Festtag dient, unbeachtet zu lassen, daß nur ein Leben in Schönheit, Anmut und Harmonie lebenswert sei. Die nächste Generation aber ging noch einen Schritt weiter und verlangte für die Menschen der Gegenwart einen kunstgewerblichen Stil, der unabhängig von dem Geschmack der Vergangenheit seine Prinzipien aus den Formen des modernen Lebens und den veränderten Gesetzen der Welt- und Kunstanschauung gewinnen sollte. Wie in der Malerei gab auch hier die Bekanntschaft mit Japan neue Anregungen. Man studierte die mit unsagbarer Liebe und Sorgfalt hergestellten Gebrauchs- und Luxusgegenstände der Ostasiaten, die unübertreffliche Feinheit ihrer Lacke, Schnitzereien, Stickereien, Metallarbeiten und ließ sich von der Pikanterie und Diskretion der dekorativen Gedanken beeinflussen, die hier befolgt wurden. Die helle, lichte Tönung der japanischen Aquarellmalereien führte dazu, nicht nur auf Gemälden

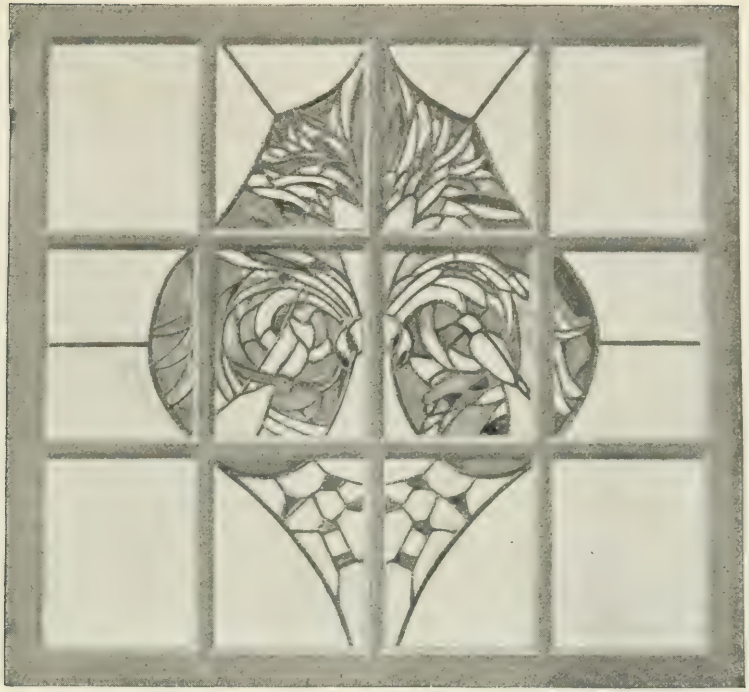
dem Pleinair zum Siege zu verhelfen, sondern auch in den Zimmern das Galeriedunkel aufzuheben, das man bis dahin so sehr geliebt hatte. Hinzu kam ein immer klarer sich herausbildendes modernes Formgefühl, das seine Wurzeln in den Bedingungen unseres Lebens hatte: in der Kultur der Technik, des Eisenbaues, der Elektrizität, des Maschinellen und Ingenieurhaften und der durch den ungeheuren Aufschwung der Naturwissenschaften erreichten Erkenntnis der organischen Welt. Hierfür konnte man die Elemente der historischen Stile nur noch mit strengster Auswahl benutzen. In England, wo die Tradition, im Leben wie in der Kunst, am mächtigsten blieb, hielt man sich noch am ehesten an Motive der Ueberlieferung, aber Gotik und Renaissance wurden schließlich doch überwunden und ins Moderne umgeschmolzen. Der Kontinent ging radikaler vor. Namentlich in Belgien entwickelte sich, vor allem unter dem Einfluß von Serrurier, Horta und van de Velde, eine konsequent durchgebildete Sprache von Formen und Ornamenten, die mit doktrinärem Radikalismus alle Beziehungen zu den historischen Stilen zerbrach und die eigentümlichen ästhetischen Linienwerte der modernen Eisenkonstruktion zum Ausgangspunkt einer originellen neuen Kunstsprache machte. Die englischen und belgischen Vorbilder bewirkten dann den Umschwung in Deutschland, wo zunächst München mit verheißungsvollen Leistungen einsetzte. Hier vollzog eine Reihe jüngerer Maler, in erster Linie Otto Eckmann und die Gruppe der Richard Riemerschmid (geb. 1868), Bernhard Pankok (geb. 1872) und Bruno Paul, die Begründer der „Vereinigten Werk-

Alfred Messel: Loggia an der Westfront des Warenhauses A. Wertheim zu Berlin
Nach einer photograph. Aufnahme von Zander u. Labisch

stätten für Kunst im Handwerk", den Uebergang von der freien zur angewandten Kunst, indem sie, fast als uomini universali im Renaissancesinne, nach und nach alle Gebiete der Kunst und des Gewerbes in den Kreis ihrer Bemühungen zogen. Von München aus wurde, namentlich durch die Eindrücke großer kunstgewerblicher Ausstellungen, ganz Deutschland befruchtet, und es bildete sich allmählich ein wahrhaft neuer Stil der Innendekoration heraus, der den abstrakten Dogmatismus der belgischen Linien ebenso überwand wie das verzärtelte Präraffaelitentum der Engländer und, durch glückliche Anlehnungen an den kunstgewerblichen Geschmack der sogenannten Biedermeierzeit, der ersten Epoche eines bürgerlichen Wohnhausstils in Deutschland, tatsächlich für Möbel und Geräte eine zugleich moderne und nationale Sprache fand. Ein Kapitel für sich stellt das österreichische Kunstgewerbe dar, das in einer bewußten Nachbildung japanischer Motive und einer feinfühligen Verwertung dekadenter Wiener Kunststimmungen eine eigene Note fand. Josef Olbrich (1867 bis 1908), der, wie wir schon sahen, als Haupt der neuen Künstlerkolonie nach Darmstadt übersiedelte, Josef Hoffmann (geb. 1870) und Kolo Moser (geb. 1868) übernahmen hier die Führung des Künstlerkreises, der später die „Wiener Werkstätten" gründete. Es fehlte hier so wenig wie in der Malerei oder in der Architektur an exzentrischen und preziösen Uebertreibungen. Das Studium der Wohnungskunst von 1830 führte gelegentlich zu einer unerträglichen Biedermeierei, die sich in öder Kopie erschöpfte; die Prinzipien der Einfachheit wurden nicht selten zu einer leeren Koketterie erniedrigt; die Betonung des Statischen und Konstruktiven führte zu ungeheuerlichen Mißbildungen. Es fehlte zunächst noch die Sicherheit und Kultur des Geschmacks, und das Persönliche drängte sich zu sehr in den Vordergrund, anstatt sich bescheiden zurückzuhalten, um die Bildung allgemein gültiger Grundformen zu ermöglichen, zu der jede Epoche von eigenem und einheitlichem Kunstgeschmack hinstreben muß. Aber heute sind diese Kinderkrankheiten des



Walter Crane: Tapetenmuster
Verlag von Jeffrey u. Co. in London



Bernhard Pankok: Fensterverglasung für ein Musikzimmer
(Weltausstellung St. Louis). Nach „Die Kunst", Verlag F. Bruckmann A.-G.

modernen deutschen Kunstgewerbes fast besiegt, und die Schönheit des soliden Materials, der gediegenen Arbeit und der reinen sachlichen Zweckform beherrscht die Bemühungen von Künstlern und kunstgewerblichen Betrieben, beherrscht den reifer gewordenen Geschmack der Kunstfreunde und des Bürgertums. Es ist interessant zu beobachten, wie auch in dieser Reform des Kunstgewerbes der Norden Europas durchaus die Führung behielt. Die germani-

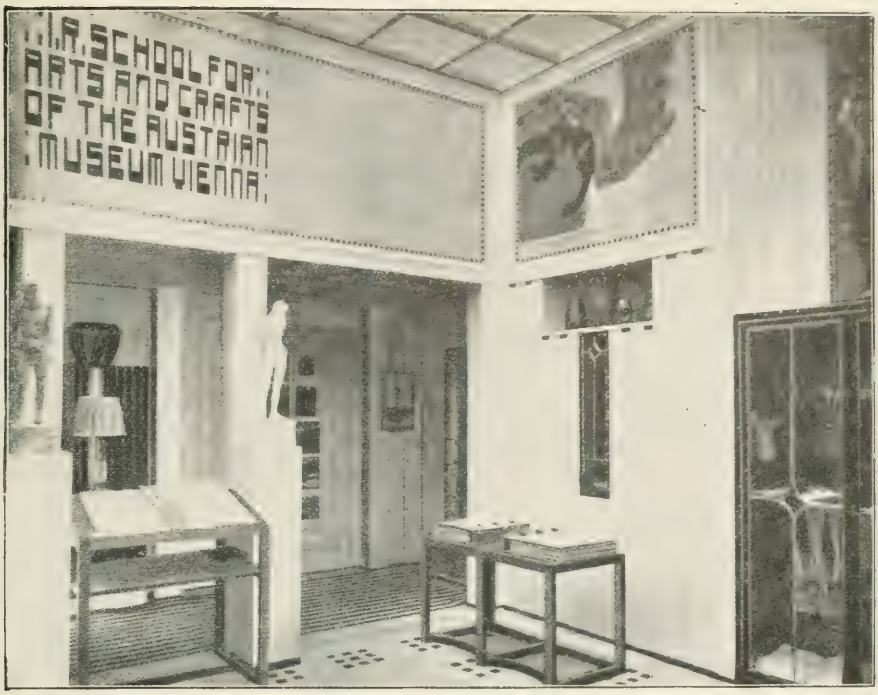
Richard Riemerschmid: Keramische Arbeiten
Nach „Die Kunst", Verlag F. Bruckmann A. G., München

schen Völker, die als Erben der Romanen die Weltherrschaft angetreten haben, sind allen andern Nationen in der Ausprägung charakteristischer Formen moderner Lebenskultur überlegen. Neben Deutschland und England und Belgien rückten auch hier Holland und Dänemark und Schweden bedeutend

Bruno Paul: Empfangszimmer

Ausgeführt von den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk
Nach „Deutsche Kunst und Dekoration". Verlag Alex. Koch in Darmstadt

vor, indem überall die neuen Prinzipien sich mit einheimischen und volkstümlichen Ueberlieferungen vermischten und durch diese glückliche Vereinigung die Voraussetzungen einer zukunftskräftigen Handwerkskunst schufen. Dänemark und Schweden haben vor allem mit besonderem Erfolge ein Spezialgebiet gepflegt: die reizvolle Erneuerung der Porzellankunst, in der sich zuerst die Staatsmanufaktur von Kopenhagen mit glänzenden Resultaten versuchte.



Josef Hoffmann: Ausstellungsraum der Kunstgewerbeschule in Wien
Ausgestellt auf der Weltausstellung in St. Louis im Jahre 1904
Nach „Die Kunst", Verlagsanstalt F. Bruckmann A. G., München

In Frankreich haben alle diese modernen Ideen nur vorübergehende Erfolge gehabt, wenn etwa ein Künstler wie der Juwelier René Lalique den eingerosteten Fabrikbetrieb der Goldschmiede durch phantasiereiche Schöpfungen aus Gold, Emaille und Edelsteinen neu belebte, wenn Emile Gallé in Nancy seine kunstvollen farbigen Gläser schmolz, oder einige Keramiker, wie Bigot, der Töpferei Anregungen gaben. Das alles zog jedoch keine weiteren Kreise, und vereinzelte Bemühungen, moderne Gedanken auf das Gesamtgebiet der Innendekoration zu übertragen, scheiterten regelmäßig an dem Konservatismus der Franzosen, die sich noch immer an die dekorative Sprache der bewährten Königsstile halten. Aber die Völker, in denen die Kraft und Jugend und Gesundheit Europas ruht, und die in erster Linie die Weltgeschicke des nächsten Jahrhunderts bestimmen werden, sind mit aller Macht an der Arbeit, für das veränderte Leben der modernen Zeit einen neuen Rahmen und einen neuen Rhythmus zu schaffen, wie sie zugleich mit unablässiger Energie darauf bedacht sind, die Erziehung der

Richard Riemerschmid: Speise- und Kaffeeservice
Ausgeführt von der Königlichen Porzellan-Manufaktur, Meißen

führenden Schichten wie der breiten Volksmassen und der heranwachsenden Jugend mit künstlerischem Geiste zu durchtränken, um der menschlichen Existenz im Zeitalter der Technik und der wirtschaftlichen Kämpfe das notwendige Gegengewicht einer allumfassenden Phantasieanregung zu sichern.

Kopenhagener Porzellan-Vase
aus der Fabrik „Alluminia". Nach „Die Kunst", Verlag F. Bruckmann A. G.

Register

Die Zahlen bedeuten die Seiten — Zahlen mit vorgedrucktem „Abb." weisen auf die Abbildungen hin

Aachen, Münster . 55, Abb. 55
Abakus 20, 22
Abencerragenhalle (Alhambra) 53
Abendmahl Leonardos 147, 149 ff., Abb. 151
Achenbach, Andreas, Abb. 354, 356
—, Oswald . . . Abb. 355, 356 f.
Adam, Albrecht 357
—, Franz 357
Aeginetengruppen, am Athenetempel zu Aegina 25, Abb. 25
Aegyptische Kunst . . . 6—11, Abb. 6, Abb. 7, Abb. 8, Abb. 9, Abb. 10, Abb. 11, Abb. 12
Agrigent, Tempel 20
Ahlert, Fr. 309
Akanthusblätter als Säulenschmuck 23
Akropolis, Athen . . . . 22 f., Abb. 22, Abb. 23
Alberti, Leon Battista . . 100, 103
Albrechtsburg, Meißen . . . 84 f.
Alcazar von Sevilla 53
Alexander der Große 30
Alexanderköpfe (Lysippos) . . 31
Alexanderzug (Thorwaldsen) Abb. 296, 297
Alhambra . . . . . Abb. 53, Abb. 53
„Allgemeine deutsche Kunstgenossenschaft" 388
Alt, Rud. von 368
Altamirafresken . . . . Abb. 2
Altes Museum (Berlin, Schinkel) 290
Amant-Jean, Edm. 402
Amazone, verwundete, des Polyklet 27
Amazonenkampf, Skopas' . . 28
Amiens, Kathedrale 80
Ammontempel, Karnak 10
„Amor und Psyche" (Katakomben) . . . . . Abb. 44
— **(Canova)** . . . 295, Abb. 295
Amortempel im Trianonschloß Abb. 261
„Anatomie" (Rembrandts) Abb. 225
Andri, Ferdinand 391
Angoulême, Kathedrale von . 66
Anthemios von Tralles . . . 50
Antinous-Darstellungen 40
Antokolski, Markus 435
Apelles 34
Apokalypse, Dürers 185
— **(Cornelius)** . . . . . Abb. 317
S. Apollinare nuovo (Ravenna) 48
— **in classe** (Ravenna) Abb. 49, 51
Apollinariskirche (Remagen) . 309
„Apollo als Eidechsentöter" (Praxiteles) 28
„Apollo" (Skopas) 28
„Apollo und Daphne" (Bernini) . . . . . 206, Abb. 207
„Apollo" vom Belvedere 28, Abb. 30
— **von Tenea** . . . Abb. 24, 25
St. Apostelkirche (Köln) . . . 62
„Apoxiomenos" (Lysippos) . . 31
Apsis 50, 58
Arabeskenstil 53
Arc de l'Etoile (Paris) . . 289
Architektur, ägyptische . . . . 6 ff.
—, griechische . . . . . 19 ff.
—, römische . . . . . 35 ff.
—, frühchristlich . . . . . 46 ff.
—, byzantinische 48
—, karolingische . . . . . 54 ff.
—, romanisch-normannische 67 f.
—, romanische . . . . . 58 ff.
—, französische . . . . . 66 ff.
—, gotische . . . . . 75 ff.
—, islamitische . . . . . 52 ff.
— **der Renaissance** 101
—, niederländische, des 16. Jahrhunderts 180
—, deutsche, im 16. Jahrhundert . . . . . 180 ff.
— in Frankreich zur Barockzeit . . . . . 246 ff.
—, deutsche, zur Barockzeit 252, 254 f.
—, französische, im Rokoko . . 260
—, deutsche, zur Zeit des Rokoko . . . . . 268 ff.
—, klassizistische, in Deutschland . . . . . 289 ff.
—, —, in Frankreich 289
—, —, in England 292
—, —, in Dänemark . . . . 292 f.
— des 19. Jahrhunderts . 438 ff.
Architrav 20
Ariadne (Dannecker) 296
Arkaden 38, 60
Arles, Kathedrale 66
Artushof (Danzig) 84, 130
Assisi, Doppelkirche, S. Francesco 86
„Assunta" (Tizian) 175
Assyrische Kunst 11 ff., 13 ff., Abb. 14, Abb. 15
Athenestatuen des Phidias 26, Abb. 26
Athen, Schule von (Raffael) Abb. 165
Attalos I. von Pergamon . . 31
Attische Malerschule 33
Augsburg 182
Ausgrabungen und Klassizismus 283
Augustus 37
Augustusstatue 40
Azteken in Mexiko, Kunst der 5, Abb. 5

Babelsberg (Schloß) 309
Babylonische Kunst 11 ff., Abb. 13
Bähr, Georg 271
Bamberg, Dom zu 69, Abb. 74, 310
Barbari, Jacopo de' . . 186, 192
Barbizon, Schule von 391
Bargello in Florenz 87, 180
Barock-Zeit und Stil 160 ff., 205 ff.
Barry, Charles 313
Bartolomeo, Fra . . . . . 161 f.
Barye, A. L. 428
Basilika 37, 46 f., 50, 55, 58, 63
Bastien-Lepage, Jules 382
Batoni, Pompeo 267
Bauernmalerei, Holländische 230 ff., Abb. 232
—, vlämische . . . . . 217 f.
St. Bavokirche (Gent) 129
„Beethoven" (Klinger) Abb. 421 422
Begas, Carl 358
—, **Reinhold** . . Abb. 332, 333 f.
Beham, Hans 193
—, Bartel 193
—, Sebald 193
Bellini, Gentile 126
—, **Giovanni** 126, 172, 187
—, **Jacopo** . . 124, 126, Abb. 126
Belotto, Bernardo, s. Canaletto
Beltempel 13
Belvedere, Schloß (Wien) 270, Abb. 270
Bendemann, Eduard 320
Beni-Hassan, Gräber 8
Benin, Negerkunst von Abb. 4, 5
Benois, Alex. 401
Bérien, Jean 248
Berlin 252 ff., Abb. 253, Abb. 255, 272 ff., Abb. 272, Abb. 273, Abb. 287, 289 ff. 299
—, **Altes Museum** . . . Abb. 287
—, **Börse** . . . . . Abb. 310, 311
—, **Brandenburger Tor** 289
—, **Hedwigskirche** 289
—, **Neues Museum** 291
—, **Neue Wache** 290
—, **Opernhaus** . . Abb. 272, 289
—, **Schauspielhaus** 291, Abb. 291
—, **Schloß** 181, 254 f., Abb. 255
—, **„Virchow-Krankenhaus"** Abb. 442
Bernini, Lorenzo Abb. 205, Abb. 207
Bernward, Bischof 62
Bernwardssäule (Hildesheim) 70
Bertoldo 146, 153
Bertram von Hamburg, Meister 140
Besnard, P. A. . . . Abb. 381 f.
Biefve, E. de 327
Bigot 449
„Bismarck" (Lederer und Schaudt), Hamburg Abb. 443
— (Begas) . . . . . Abb. 438
— (Lenbach) . . . . . Abb. 371
Blechen, Karl 360
Blockbücher . . . . . 141 f.
„Blücher" (Schadow) 300
— (Rauch) 300
„Blue boy" (Gainsborough) 282, Abb. 282
Böcklin, Arnold 408, 410, Abb. 409, Abb. 410, Abb. 412 Abb. 413, 422 ff.
—, Büste von Hildebrand Abb. 434
Bodt, J. de 252
Bol, Ferdinand 228
Boldini, Giovanni 395
Bologna, Akademie 208
—, Giovanni da 180
Bolsena, Messe von (Raffael) 166

Bonheur, Rosa . . 318, Abb. 318
Bonington, R. Parker 346
Borghese, Villa (Rom) 206, Abb. 207
Borghesischer Fechter 40
Borromini, Francesco 207
Bosch, Hieronymus 179
Bosio, Fr. 330
Botzger, Friedrich 260
Botticelli, Sandro . . . 117 f., Abb. 118
Bottricher, Karl 291
Boucher, François . . . 264, 266
Boulle, Ch. A. 248
Boullemöbel . . . . 248, Abb. 248
Boulogne, Jean, s. Giovanni da Bologna
Bouts, Dirk 134
Bracht, Eugen 418
Bramante 47, 104, 145 ff., Abb. 145
Brancacci-Kapelle, Florenz Abb. 113, 114
Braunschweig (Dom) 62
—, der Löwe von 72
Breidenbach, B. von 142
Breughel, Pieter 179
Brouwer, Adriaen 207 f., Abb. 218, 338
Brown, J. F. M. 343
Bronzezeit, Kunst der Abb. 1, 4 f.
Bruchial, Schloß in 269
Brügge, Rathaus 85
Brühl, Schloß 269
Brunelleschi, Filippo 100 f., Abb. 101, Abb. 103, 105, Abb. 105, 114, 159
Brüssel, Rathaus 85
Buchdruck, Erfindung des . . 140
Buchholz, Karl 390
Buchkunst und -schmuck. Moderne . . . . . 143 f.
Bündelpfeiler 80
Burgmaier, Hans . 194, Abb. 195
Burne-Jones, E. . . 344, Abb. 344
Burnier, Rich. 368
Burnitz, P. 368
Buschmann-Malerei . Abb. 3, 5
Byzantinische Kunst . . 49 ff., 52 f., 55, 65

Caecilia Metella, Grabmal der 39
Cain, Aug. 428
Callot, J. J. . . . 249, Abb. 249
Caravaggio 207
Carmeliterorden 116
St. Carmine, Florenz . Abb. 113
Canale, Antonio 268
Canaletto (d. J.) . 268, Abb. 269
Canova, Antonio . 295, Abb. 295
Capelle, Jan de 234
Carpeaux, J. B. . . . 428, Abb. 428
Carracci, Familie der, 208, Abb. 209
Carracci, Agostino 208
—, Annibale . . . 208, Abb. 209
—, Lodovico 208
Carpaccio, Vittore 126
Carretto, Ilaria del, Grabmal (Lucca) 113
Carrière, Eugène . 402, Abb. 403
Carstens, J. A. . 303 f., Abb. 303
Cäsar 37
Caspar-Theis-Bau (am Berliner Schloß) 254
Castagno, Andrea del 115
Catel, Franz . . . Abb. 357, 358
Cazin, J. Ch. . . . 403, Abb. 403
Cella, des griechischen Tempels 21
Cellini, Benvenuto 146
Centaurenkampf (Michelangelo) 153
Cézanne, Paul . . . . . 424 f.
Chalgrin, Fr. 289
Chammurabi . . . . 13, Abb. 13
Champaigne, Phil. de 251
Chapu, Henri 428
Chardieu, J. E. 266
Charlottenburg, Mausoleum 300, Abb. 301
—, Schloß 254
Chartres, Kathedrale 80
Chasseriau, Th. . . Abb. 325, 326
Cheopspyramide . . . 7, Abb. 7
Chephronpyramide 7
Chiavri 271
Chinesischer Einfluß auf das Rokoko . . . . . 259 f.
Chodowiecki, Daniel 276, Abb. 276, 358
Choranlage (der Kirche) 58
Christliche Kunst 43 ff., Abb. 43, Abb. 44, Abb. 45, 46 ff., Abb. 46, Abb. 47, Abb. 48, 49
— Plastik . . . . 45 f., Abb. 46
Christusdarstellungen Abb. 43, 44 ff., Abb. 45, 51, 72
Cimabue 96
Cisterzienserorden 69
Civitale, Matteo 110
Claus, Emile 394
St. Cloud, Schloß . . . Abb. 260
Cluny, Abtei . . . . . 68 f.
Coquiet, Léon 326
Colleoni, Bartolommeo 111, Abb. 111
Colonna, Victoria 152
Colosseum zu Rom . 38, Abb. 38
Confessio (Märtyrergrab), im romanischen Baustil . . . 58
Constable, John 339 f., Abb. 339
Cordoba, Moschee von 53
Corinth, Lovis . . . 338, Abb. 385
Cornaro, Catti . . . . Abb. 369
Cornelius, Peter von 315, 317 ff., Abb. 316, Abb. 317
Corot, Camille . . . 346, Abb. 347
Correggio 170 ff., Abb. 170 Abb. 171
Cossa, Francesco . . . . . 123 f.
Cotman, John 339
Cotte, Robert le 260
Cottet, Ch., ... 403, Abb. 404
Courbet, G. . . . . 351, Abb. 351
Couture, Th. 326
Cranach, Lukas der Aeltere 193 f.
—, Lukas der Jüngere 194
Crane, Walter 344, 442 f., Abb. 446
Credi, Lorenzo di 120
Crivelli, Carlo . . . . . 125 f.
Croce, S. in Florenz 86
Crome, John 339
Cronaca, Simone 103
Curjel 441
Cuyp, Aalbert 235

Daddi, Bernardo 97
Dagnan-Bouveret, P. A. . . 382
Dahl, J. Ch. K. 355
Dalou, Jules 429
Damaskus, Moschee 52
Dance, George 292
Dankwarderode, Burg 69, Abb. 69
Danneder, J. H. 296, Abb. 296
Dante 118
Dantes Traum (Rossetti) Abb. 342
Danzig . . . . . Abb. 181, 182
Daumier, H. . . 350, Abb. 350
David d'Angers 330
—, Gerhard . . . . . Abb. 133
—, J. L. 306, Abb. 306, Abb. 307
— (Michelangelo) 153 f., Abb. 153
Decamps, A. G. 326
Defregger, Franz 365 ff., Abb. 366
Degas, Edgar . . 379, Abb. 380
Delft, J. v. d. Meer v. 229 f., Abb. 229
Delfter Fayencen 260
Delacroix, E. . 324 ff., Abb. 324
Delaroche, P. H. . 326, Abb. 326
Denderah, Tempelruinen Abb. 12
St. Denis, Grabkirche 80
„Denker", der (Rodin) Abb. 429
Denkmäler, Zeit der hist. 330 ff., Abb. 331, Abb. 332, Abb. 333
„Desastros de la guerra" (Goya) 284
Detroy, J. Fr. 265
Dettmann, Ludwig . . . . 387 f.
„Deutscher Künstlerbund" . . 386
Devonshire, Herzogin von (Reynolds) . . Abb. 280, 282
Diadochen 31
Diaz de la Pena, N. V. 346, 347
Dienste (im gotischen Baustil) 80
Diez, Robert 332
Dillens, Charles 434
Dills, Ludwig 390
Diluviale Tierfresken 2, Abb. 2
Diskuswerfer, Myrons . . . 25
Disputa (Raffael) 164
Doclenstücke (Malereien in den niederländischen Gildenhäusern) 220
Donatello 106 ff., Abb. 106, Abb. 107, 113, 146
Donner, Raphael . 274, Abb. 274
Dorfschulze (Kairo, Museum) 11
Dorischer Säulenstil . . 290 ff.
— Tempelstil . . 20 f., Abb. 21
Doryphoros, Polyklets Abb. 27
Dou, Gerard 229
Drake, Fr. 301
Dreber, H. F. 411
Dreikonchenanlage 62
Dresden 269 ff., Abb. 269, Abb. 270
—, Frauenkirche 271
—, Museum . . . Abb. 310, 311
Druckerschwärze 140
Druckerzeichen . . . . Abb. 142
Dubois, Paul 330
Duccio di Buoninsegna 97, Abb. 97
Dughet, G., siehe G. Poussin
Dünwegge, Heinrich 140
—, Viktor 140
Dupré, Jules 346
Dürer, Albrecht 138, 182 ff., Abb. 183, 185 ff., Abb. 185, Abb. 186, Abb. 187, 188 ff., Abb. 189, 190, Abb. 191, 204
—, Hans . . . . . 189 f.
Durham, Kathedrale 68
Düsseldorfer Malerschule . 319 ff.
Dyce, William . . 343, Abb. 343
Dyk, Anton van 215 ff., Abb. 215, Abb. 217, 278

Echinus 22
Eckersberg, Chr. W. . 356, 398
Eckmann, Otto 445
Edelfeldt, Albert 401
Eiffel, Gustave . . 441, Abb. 444
Eiffelturm . . . . 444, Abb. 444
Eisenzeit, Waffen und Geräte Abb. 1
„Eisenwalzwerk" (A. von Menzel) . . . . . Abb. 360, 361
Ekbatana, Palast 14
„Ekletiker" 208
Elfenbeinschnitzerei 72
Elsheimer, Adam 256
Empire, in Frankreich, 288 ff., Abb. 289, Abb. 294
Engelsburg, Rom 38
Erasmus von Rotterdam 191, Abb. 197, 198
Erechtheion, Athen 22

Erwin, Meister 82
Erzguß, griechischer, 25f., 27, 30 f.
Erzguß, P. Vischers, 202, Abb. 202, Abb. 203
Eskimo-Kunst 5
Este, zu Ferrara . . . . . 123 f.
Etruskische Kunst, 36 f., Abb. 36, Abb. 37
Eugen IV., Papst 116
Eugen Bernadotte, Prinz . . 400
Eumenes II., von Pergamon 31
Evenepoel, N. J. Edouard . . 394
Externsteine von Horn 72
Eyck, Jan van . 126, 129 ff., 209
—, Hubert van 128, 209

Falguière, Alex. . 429, Abb. 429
Fantin-Latour, Henri 379
Farnesischer Stier (Mus. Neapel) 32
Favretto, G. 396
Fayencen, Delfter 260
Fayum-Porträts 34
Felsengräber, persische 14
Fensterrose (im gotischen Stil) 80
Feuerbach, Anselm, 408, 410, 415 ff., Abb. 416, Abb. 417
Fialen, im gotischen Baustil . 78
Fiesole, Fra Giovanni, Angelico da . . . 115 f., Abb. 115
Fischer von Erlach, B. 269
—, Theodor . . . 439 f., Abb. 441
Fisher, Mark 392
Flandrin, J. H. 308
Flavisches Amphitheater (siehe Colosseum)
Flemale, Der Meister von . . 132
Florenz, 64 f., Abb. 64, 86, 95 ff., Abb. 101, Abb. 113, 114, 119, Abb. 119, 120, Abb. 120, 122 f., Abb. 122
—, Baptisterium 64, Abb. 64, 114
—, Dom . . . . . 86, Abb. 101
—, Palazzo Vecchio 87
—, San Marco . . 115, Abb. 115
—, St. Novella . . . . . Abb. 121
Floris, Cornelius 180
Flöter, Peter 204
Flügelaltar, Dresdner 186
Fondaco dei Tedeschi, Venedig 188
Fontaine, Pierre 289
Fontainebleau, Schloß . Abb. 258
Fontana Trevi (Rom) 267
Fornarina, Geliebte Raffaels 162f.
Forum Romanum 37
Fouquet, Jean . . 135, Abb. 135
Fourment, Helene 212 f., Abb. 213
Fragonard, Fr. H., Abb. 264, 266
Francesca, Piero della 121
Francke von Hamburg, Meister 140
Francia, Francesco (eig. Raibolini) 124
Freiberg, Goldene Pforte . . . 72
Freiberg i. S., Münster zu 81 f., Abb. 83
Frémiet, Em. 428
Friedrich, K. D. . . . . 354 f.
— der Große, 272 ff., Abb. 275, 289 ff., Abb. 299, 300
— —, (Rauch), . . Abb. 299, 300
— Wilhelm von Brandenburg (Gr. Kurfürst) 252, Abb. 253
— — III. von Preußen, Grabdenkmal Charlottenburg (Rauch) 300
Freskomalerei, Abb. 43, Abb. 44, Abb. 45, Abb. 93, Abb. 99, Abb. 112, Abb. 113, 113 ff., 118, 121, Abb. 122, 124 f., Abb. 124, Abb. 125, 155 f., Abb. 164, Abb. 165
Fromentin, E. 326
Fugger, Grabkapelle der . . . 180
Führich, Joseph 316
Füßli, Heinrich 304

Gaddi, Taddeo 97
—, Agnolo 97
Gainsborough, Thomas 279 f., Abb. 281, 338
Galen, Axel . . . . . 401 f.
Galla Placidia, Mausoleum (Ravenna) . . Abb. 47, 49, 51
Gallen, St. . . . . Abb. 54, 56
Gallé, Emil 449
Gallo, San 104
Garnier, Charles 313
Gärtner, Eduard 358
—, Friedrich . . . . . 309 f.
Gauguin, P. 425
Gedon, Lorenz 313
„Gefilde der Seligen" (Böcklin) Abb. 412
Gellée, Claude, s. Cl. Lorrain
Gelnhausen, Kaiserpfalz . . . 69
Genelli, Bonaventura 304, Abb. 304
„Genremalerei" 337 ff., Abb. 338
Gensler, Gebr. 355
Genter Altar (Brüder van Eyk) 129
Gérard, Fr. 307
Gericault, Théodore 323 f., Abb. 323
Gernrode, Stiftskirche 62
Gewölbebau . . . . . 36, 61 f.
Ghiberti, Lorenzo 105 f., Abb. 105, 114
Ghirlandajo, Domenico 118, 120, Abb. 121, 153
Gilly, Fr. . . . . 289 f., 309
Giorgione . . . . . 172, Abb. 172
Giotto di Bondone, Abb. 93, Abb. 95, 95 f., 114
Gizeh, Pyramiden . . 7, Abb. 7
Glasfenster, Gotische 89
Glasmalerei 74, Abb. 74, Abb. 75, 78
Gleichen-Rußwurm, L. von . . 391
Glockentürme (Campanile) 59 ff., Abb. 59, Abb. 61
Godeskalk-Evangeliar . . Abb. 56
Goes, Hugo van der . . 120, 132
Goethe . . . 146, 183, 300 ff., 309
—-darstellungen (Rauch) . . . 300
—-denkmal Berlin (Schaper) 333
Gogh, Vincenz van . . 394, 425 f.
Gola, Emilio 396
Goldschmiedekunst 55, 260
Gontard, Karl von 273, Abb. 273, 289
Gonzaga, Herzog Vincenzo . . 212
Goslar (Kaiserhaus) 69
—, Wandgemälde 74
Göthe, Feiander von, Abb. 255, 256
Gotik, deutsche . . . 75 ff., 81 ff.
—, englische 86
—, französische 81
—, italienische . . . . . 86 ff.
—, niederländische . . . . . 85 f.
Goya, Fr. de, 283 ff., Abb. 284, Abb. 285
Goyen, Jan van 232
Gozzoli, Benozzo 116
Grabdenkmäler, gotische, 88, Abb. 88
Graff, Anton 276
Graffi 294
Greco, s. Theotocopuli
Grenander, Alfred . . . . . 442 f.
Grenze, J. W. . . . . Abb. 265, 266
Griechische Kunst 17 ff., Abb. 18, Abb. 21, Abb. 22, Abb. 23, Abb. 24, Abb. 25, Abb. 26, Abb. 27, Abb. 28, Abb. 29, Abb. 30, Abb. 31, Abb. 33, Abb. 34, Abb. 35.
„Großer Kurfürst" (Schlüter) Abb. 253, 254
Gros, J. A. 307
Grüne Passion . . . . . 188 f.
Grünewald, Mathias, 200, Abb. 200
Grützner, Ed. 367
Guardi, Francesco 268
Gurlitt, Louis . . . . . 355 f.
Gute Hirt, der . . . . . Abb. 46
Gutenberg 140
Guthrie, James 393

Haarlem, Rathaus Abb. 220, 222
Habermann, H. von 388
Hackert, Philipp 276
Hagen, Th. 390
Hagia Sophia (Konstantinopel) . . . . . 48, 50 f.
Hähnel, E. J. 332
Haider, Karl 420
Halikarnaß, Mausoleum zu . 28
Hals, Dirck 231
—, Frans 218, 221 ff., Abb. 220, Abb. 221
Hamilton, Emma . . . . Abb. 283
Hansen, H. Ch. 293
—, Th. E. . . . . 293, Abb. 293
Hartenfels, Schloß 181
Hase, Konr. Wilh. 311
Hausmann, Fr. C. 368
Heidelbergerschloß Abb. 180, 181
Heilmann 439
Heinrich I., König, Grabmal Abb. 57, 62
— II., König . . . 69, Abb. 73
Helldunkel 170 f., Abb. 170, Abb. 171, 222 ff., 282
Heller, Jakob 188
Helst, Bartholomeus van der 235 f.
Herkomer, Hubert . 392, Abb. 393
Herlin, Friedrich . . . . . 137 f.
Hermes des Lysippos 31
— des Praxiteles . . . . . 27 f.
Herrera, Francisco de 232
Hieroglyphenschmuck 9
Hildebrand, Adolf . 435, Abb. 436
—, Lukas . . . . . 269, Abb. 270
—, Theodor . . . . . 319 f.
Hildesheim, Dom zu Abb. 70, Abb. 71, 72
—, Gerhardikirche 82
Hillah, Ruinen von 13
Hirth, Georg 314
Historienmalerei, deutsche im 19. Jahrhundert 328 ff., Abb. 328, Abb. 329
Hitzig, Friedrich 311
Hobbema, Meindert 234, Abb. 234
Hodler, Ferdinand 426 f., Abb. 426, Abb. 427
Hofburg (Wien) . . 269, Abb. 270
Hofer Altar (Wolgemut) . . . 138
Hoffmann, Josef . . 446, Abb. 449
—, Ludwig (Architekt) 439 f., Abb. 442
—, L. von (Maler) 423, Abb. 422
Hogarth, William Abb. 277, Abb. 278, 278 f., 338
Holbein, Hans, der Aeltere 194 f., Abb. 196
—, Hans, der Jüngere 195 ff., Abb. 196, Abb. 197, 198 ff., Abb. 204, 216, 278
Holzschnitt 138 ff., 140 ff., 184 ff., 194 f., 197 ff.
Holzstock 140
Hooch, Pieter de . . 230, Abb. 231
Horta, Viktor 445
Houdon, J. A. . . 266, Abb. 266
Hübner, Julius 320
Hudson, Thomas 278
Hufeisenbogen . . . . . 52 f.
Humanismus u. Renaissance 195 ff.
Hummel, J. F. 358
Hunt, Holman 345

Iktinos 22
Impressionismus 176, 376 ff., 404 ff., 421 ff., 423 f.
Ingres, J. A. D. . . . . 307 f.
Initialkunst . . . 54 f., Abb. 54
Innendekoration 259 ff., 293 f., Abb. 294, 448 ff., Abb. 449
Ionischer Tempelstil . . . . . 21 f.
Isidoro, Kloster San 315
Isidoros von Milet 50
Islamitische Kunst 51 ff., Abb. 53, 55
Islamitisches Kunsthandwerk . 52
Israels, Isaak 392
—, Josef . . . . . 374, Abb. 374

Jacque, Ch. E. 348
Japanische Malerei 376
Jena, Universität . . . Abb. 440
Jerusalem, Omarmoschee . . . 52
Johansen, Viggo . Abb. 399, 400
Jongkind, J. J. 394
Jordaens, Jacob . . . . . 216 f.
Josephson, Ernst 401
Jüdische Kunst . . . . . 15 f.
Julius II., Papst 154, 162

Kalf, Willem 236
Kalckreuth, Graf L. Abb. 390, 391
Kannelierungen 20, 22
Kapitäl 8 ff., 20, 22 f., 49, 60
Karl der Große, 55 f., Abb. 56, 57
— I. von England 216, Abb. 216
Karnak, Ammontempel 10
Karolingische Kunst, Abb. 54, Abb. 55, 55 ff.
Katakombenkunst 44 ff., Abb. 44, Abb. 45
Kaufmann, Angelika . . . 302 f.
—, Herm. 353, 364
Kaulbach, Wilhelm von, 327 ff., Abb. 328
Kayser, Thomas de 224
Keene, Ch. 341
Keller, Alb. v. 388
Kerstling, G. F. 355
Khorsabad, Ausgrabungen . . 13
Klassizismus . . . . . 262 ff.
—, in Deutschland, 289 ff., Abb. 290, 291
—, in England, 292 ff., Abb. 292, Abb. 293
—, in Frankreich . . . . . 288 ff.
Klenze, Leo von 291, 311
Klinger, Max 418 ff., Abb. 418, Abb. 419, 436, Abb. 436
Klosteranlagen . . . . . 55 f.
Knaus, Ludwig, 365 f., Abb. 365
Kneller, Gottfried 278
Knobelsdorff, G. W. von 272 f., Abb. 272, 289
Knoll, Konrad 332
Knossos, Palast von . . . . . 18 ff.
Kobell, W. von 357
Koburger, Anton 142
Koch, J. A. 305
Kölner Dom, 62, Abb. 79, 81, 182, 211, 309 f.
— St. Gereonskirche 62
— Malerschule . . . . . 139 f.
— St. Maria 62
Kolonnaden (Berlin) 273 Abb. 273
„Kommata", Monets . . 398, 425
Königsberg, Schloß 181
Königsgräber, ägyptische 7 f., Abb. 7
Koninck, Philips 234
Konstantinopel . . . . . 50 f.
—, Hagia Sophia 48, 50
Konstantinsbogen 38
Kopenhagen . . . . . 297 f.
Korinthische Säule 22 f., 49 f., 55, 60, 290 f.
Korowins, Konstantin 402
Kraboen (im gotischen Bauwerk) 80
Krafft, Adam 187, 201
Krebs, Conrad 181
Kreis, Wilhelm 440
Kreta, Kunst auf . . . . . 18 ff.
Kreuzgewölbe 63
Kreuzzüge . . . . 75 ff., Abb. 75
Kröyers, P. S. . . . . 399 f.
Krüger, Franz 358
Krypta 58
Kubbet-et-Sachra („Felsendom") 52
Kuehl, Gotthard 308
Kügelgen, Gerhard von 305
Kujundschik, Ausgrabungen . 13
Kulmbach, Hans von 193
Kunstdruck 140
Kunstgewerbe 54 f., Abb. 54, 203 ff., Abb. 294, 314, 446 ff., 449 ff., Abb. 448., Abb. 449
Kunstgewerbeschule, Wien Abb. 450
Kunsthandwerk, franz. zur Barockzeit . . . . 248, Abb. 248
—, italienisches 52
—, romanisches . . . 74, Abb. 75
Kupferstich 140, 183 ff., 190 ff., 276, 279
Kyros, Epoche des 14

Laach, Maria 62
Lagae, Jules 434
Lalique, René . . . . . 449 f.
Lambeaux, Jef. 434
Lancret, Nicolas . . Abb. 263, 265
Landseer, Edwin 338
Langhans, C. G. 289
Langhaus . . . . . 58 f.
Lanzi, Loggia dei 146
Laokoongruppe 32
Lastman, Pieter, Abb. 222, 223
Laterne 63
Laurana, Luciano da 104
— Palast des 145
Lavery, John 393
Lawrence, Thomas 283
Lebrun, Charles 248
Lederer, Hugo . . . 440, Abb. 443
Legeay, Jean 289
Leib (im gotischen Baustil) 78
Leibl, Wilhelm, . Abb. 371, 372
Leipzig, Rathaus . 437, Abb. 437
Leistikow, Walter 387, Abb. 387
Lely, Peter 278
Lenbach, Fr. von . 373, Abb. 373
Leochares, Schüler von Skopas 28
Leonardo da Vinci 146 ff., 148 ff., Abb. 148, Abb. 149, Abb. 150, 168 f.
Leopardi, Alessandro 113
Lepantre, Jean 248
Lescot, Pierre . . . 246, Abb. 246
Lesser Ury 385
Lessing, K. Fr., Abb. 318, 320
Lessings Kunstkritik 32
Lesueur, Eustache . . . . . 250 f.
Lettner 59
Lewithans, Isaak 402
Leyden, Lukas von . . . . . 178 f.
Licht, Hugo . . . . 439, Abb. 439
Liebermann, Max 383 ff., Abb. 384, Abb. 385, 391 ff.
Lier, Adolf 368
Limburg, Dom 69
Liotard 265
Lippi, Fra Filippo, 114, 116, Abb. 117
—, Filippino 118
Lisenen 60
Littmann 439
Lochner, Stephan 139 f., Abb. 141
Loggetta (Venedig) 146
Loggien, Ausmalung der, im Vatikan 166
London: Börse 292
— Bank von England 292
— Britisch Museum 292, Abb. 292
Loo, C. van 265
Lorrain, Claude . 250, Abb. 251
Lorsch, Kloster 56
Lotosblume als Säulenschmuck 8
Louis-quatorze-Stil . 246 ff., Abb. 246, Abb. 247
Louis-seize-Stil . . . . . 262 ff.
Louvre . . . 246 f., Abb. 246, 313
Löwener Altar 134
Löwenhof (Alhambra) 53, Abb. 53
Löwentor, von Mykenä 18, Abb. 19
Luxor, Tempel 10
Lübeck, Rathaus, ... Abb. 85
Ludwig I. von Bayern 62, 291, 316
— XIV. von Frankreich 247 ff., 257 f.
— XV. — — . . . 258, 261 f.
— XVI. 262
— Kapelle des heil. . . . Abb. 77
Ludwigskirche, München 310, 318
„Luise von Preußen", Grabdenkmal . . 298, 300, Abb. 301
— — (Schadow) 298
Luther 184
—-Bildnisse 193
Lysippos . . . . . 30 f., 34

MacGregor, Rob. 393
Mackensen, Fritz . . 390, Abb. 391
Maderna, Carlo 207
Maes, Nikolas 228
Magdeburger Dom 81
Magnus, Ed. 358
Mailand, Dom 87
—, S. Maria della Grazie 145, Abb. 151
Maillol, Aristide 437
Maja (Goya) . . . . . Abb. 286
Majano, Benedetto da, Abb. 102, 103, 110
—, Giuliano da 104
Makart, Hans . 368 ff., Abb. 369
Malerei, griechische . . . 20, 32 ff.
—, römische . . . 40 ff., Abb. 41
— im beginnenden Mittelalter, Abb. 44, Abb. 48, Abb. 51, Abb. 56, 74 ff., Abb. 75
—, deutsche, des 16. Jahrhunderts . . . . . 182 ff.
—, niederländische, des 16. Jahrhunderts, . . 178 ff., Abb. 179
— der Frührenaissance, Italien . . . . . 114 ff.
—, italienische, der Hochrenaissance . . . . . 146 ff.
—, deutsche, der Renaissancezeit . . . . . 135 ff.
—, niederländische . . . . 128 ff.
— holländische, zur Barockzeit 210 ff.
—, französische, zur Barockzeit 249 ff.
—, deutsche, zur Barockzeit . . 256
—, spanische, zur Barockzeit 241 ff.
—, deutsche, zur Zeit des Rokoko . . . . . 274 ff.
—, englische Rokoko- . . . 278 ff.
—, französische, im Rokoko 263 ff.
—, italienische, zur Zeit des Rokoko . . . . . 266 ff.
—, spanische, zur Zeit des Rokoko . . . . . 283 ff.
—, klassizistische . . . . . 302 ff.
—, in der Zeit der Romantik, 312 ff.

Malerei, japanische 376
—, amerikanische im 19. Jahrhundert . . . . . 393 ff.
—, belgische, des 19. Jahrhunderts . . . . . 327, 394 f.
—, dänische, des 19. Jahrhunderts . . . 398 ff., Abb. 399
—, deutsche, des 19. Jahrhunderts . . . . 327 ff., 352 ff.
—, englische, des 19. Jahrhunderts . . . . 338 ff., 392 ff.
—, französische, des 19. Jahrhunderts . . . . . 356—371
—, holländische, des 19. Jahrhunderts 394
—, italienische, des 19. Jahrhunderts 395
—, norwegische, des 19. Jahrhunderts . . . . . 401 f.
—, russische, des 19. Jahrhunderts 402
—, schwedische, des 19. Jahrhunderts . . 400 f., Abb. 401
Maliavin, Filipp 408
Maliffe, Henry 425
Manessesche Liederhandschrift 89, Abb. 90
Manet, Ed. 286, Abb. 376, Abb. 377, 380 f.
Mansarden 248
Mansart, J. H. . 247, Abb. 247
Mantegna, Andrea 124, Abb. 125, 171, 186
Marc-Aurelssäule 40
Marées, H. von 408, 410, 414 ff., Abb. 414, Abb. 415
Marienburg . . 84, Abb. 84, 309
Marienleben (Dürer) 185, Abb. 185
Maris, Jacob 374
Marmion, Simon 135
Marshas, des Myron 26
Masaccio Abb. 112, 113, 115 ff., 156, 168
Masolino 114
Massys, Quinten 178 f., Abb. 179, 192
Maulbronn (Zisterzienserkloster) 69
Maurischer Stil 51 ff., Abb. 53
Max, Gabriel . . 369 f., Abb. 370
Medici, Cosimo 153
—, Giuliano 118, 158
—, Lorenzo . 116, Abb. 157, 158
—, Maria von 214
—, Palazzo 103
Medische Kunst . . 147, Abb. 15
Meißener Porzellan-Manufaktur 260
Meissonier, Ernest 327, Abb. 327
—, Juste Aurèle 260
„Meister des Todes der Maria“ 178
Meleager, Skopas' 28
Melozzo da Forlì . . . . . 121 f.
Memling, Hans Abb. 126, 132 f.
Memnonssäule, Theben 10, Abb. 10
Mengs, Raphael 302, Abb. 302
Meninas, Las (Velazquez) Abb. 239
Menzel, Adolf von 358, Abb. 358, 360 ff., Abb. 360, Abb. 361, Abb. 363
Messel, Alfred 439, 442, Abb. 445
Messina, Antonello da 126
Metallgravierung 72, 140
Metopen, griechische . . . 21, 23
Metsu, Gabriel . . . . . 228 f.
Meunier, Const. 432, Abb. 432, Abb. 433
Meyerheim, Fr. E. 360
Michaelskirche, St., zu Hildesheim . . . . . 62, Abb. 71
Michelangelo 143, Abb. 143, 146, 148, 152 ff., Abb. 153, Abb. 155, 155 ff., 168 f., 205 f.
Michelozzo di Bartolommeo 103
Michetti, Fr. 396
Mignard, Pierre 251
Millais, J. E. 342, 343, Abb. 345
Millet, Ch. Fr. 346, 348 ff., Abb. 348, Abb. 376
Minaret 50, 52
Miniaturmalerei 54 f., Abb. 54, 89 f.
Mino da Fiesole 110
Mittelschiff 58
Möbel z. B. des Rokoko . . . 260
—, z. B. des Empire . Abb. 294
—, moderne . . . 448, Abb. 449
s. auch Innendekoration
Modersohn, Otto 390
Mohammed 51
Moll, Karl 391
Mona Lisa 147, 150, 152
Monet, Claude Abb. 378, Abb. 379, 379 f., 424
Monreale, Dom . . 65, Abb. 66
Morales, Luis 236
Moreau, Gustave . 407, Abb. 409
Morelli, Domenico 396
Morgenstern, Ch. 353
Morris, William 442
Moritzburg, Halle 84
Mosaikmalerei 34, 50 f., Abb. 51, 55, 66, 74
Moser, Kolo 441, 446
Moses (Michelangelo) 154 f., Abb. 155
Müller, Viktor 370
Multscher, Hans 137
Munch, Edvard 401, 426
München, Feldherrnhalle . . . 310
—, Glyptothek 291
—, Hofkirche 291
—, Universität 310
Munkacsy, M. von . . . 330, 383
Münster, Schloß 269
Murano, Antonio da 125
Murghab, Grabmal 14
Murillo Abb. 242, 243 ff., Abb. 243, Abb. 244, Abb. 245
Mussatob, Viktor 403
Muthesius, Hermann 440
Mykenä, Löwentor 18, Abb. 19
Mykerinospyramide 7
Myron 25
Myrtenhof (Alhambra) . . . 53

„Nachtwache“ (Rembrandt) 224, Abb. 227
Nadar, Salon von 376
Natur, Rückkehr zur . . 258, 261
Naumburg, Statuen am Dom 74
Nazarener 315 ff., Abb. 314, Abb. 315, Abb. 316, Abb. 317, 343, 420
Nebukadnezar, Palast des . . 13
Negerkunst . . . Abb. 4, 5
Neo-Impressionismus 424 ff., Abb. 426, Abb. 427
Nering, J. A. 252
Neumann, Joh. Balth. . . . 269
Nicolaus V., Papst 116
Nimrud, Ausgrabungen . . . 13
Niobegruppe in den Uffizien (Florenz) 28
Nittes, G. de 395
Noort, Adam van 212
Normannischer Baustil . . . 67 f.
Norwich, Kathedrale 68
Nürnberg . . . . 138 ff., 182 ff.
—, Lorenzkirche 201
—, Sebalduskirche 203
Nürnberger Malerschule 138 ff., Abb. 139
Nymphenburg, Schloß 269

Obelisken . . . . . 8, Abb. 8
Odysseelandschaften (Preller) 305, Abb. 305
Oelmalerei, Erfindung der 126, 128
Olbrich, Josef 441, 446
Olbach, Jul. 353
Olde, Hans 390
Olivarez, Herzog von 249
Oppenord, Gilles Marie . . 260
Orcagna, Andrea 97
Orme, Ph. de l' 246
Orvieto, Dom zu 86, 123
Ostade, Adriaen van 232, Abb. 232, 338
— Isaak van 232
Ott-Heinrichsbau am Schloß zu Heidelberg . . Abb. 180, 181
Ouleß, W. W. 392
Ouwater, Albrecht 134
Overbeck, Fr. 314 f., Abb. 314, 315, Abb. 315, 343
—, Fritz, Worpswede 390
Oxford, Universität . . Abb. 87

Pacheco, Francisco 238
Pacher, Michael 138
Paderborn 182
Paestum, Tempel . 20, Abb. 21
—, Wandgemälde aus . . . 32
Palermo, Schloßkirche 65
Palladio, Andrea 146, Abb. 147
Palma Vecchio . . . . . 172 f.
Palme als Säulenschmuck . . 8
Pankok, Bernhard . 445, Abb. 447
Pantheon des Agrippa . . 37, 289
Paolo fuori le mura, S. (Rom) . . . . . 50, Abb. 50
Papyrosstaude als Säulenschmuck 8
Paris, Madeleinekirche . . . 289
—, Invalidendom 247
—, Notre Dame 80
—, Oper 313
Parnaß (Raffael) 164
—, (Raph. Mengs) 302, Abb. 302
Parrhasios 34
Parthenon 22
Parthenonschmuck des Phidias 26, Abb. 28
Pater, Jean Baptiste 265
Patinier, Joachim 179
Patriziergebäude 182
Paul, Bruno . . . . 445, Abb. 448
Penni, Francesco 166
Pergamon, Altar von 31
Perikles, Zeitalter des 22 f., 25 f.
Perrault, Claude 247
Perreal, Jean 135
Persepolis, Burg von 14, Abb. 16
Perserkriege, Griechenlands 21 f., 25
Perseus und Andromeda (Rubens) . . . . . Abb. 210
Persische Kunst 14 f., Abb. 15, Abb. 16
Perugino, Pietro . . 120, 161, 316
Pesne, Antoine . . 275, Abb. 275
Peterskirche (Rom) 47, 145, 159, Abb. 159, 205, Abb. 205
Petronio, S., Bologna . . 87, 113
Pettenkofen, Aug. von 368
Pfalzen der Kaiser . . . 68, 69 f.
Pfister, Albrecht 142
Pforr, Franz 315
Pietà (Michelangelo) 153
Pigalle, J. B. 266
Pilaster 14, 37, 60
Phidias . . . . 25 f., Abb. 26
Philipp von Orleans 258
Phönizische Kunst 16
Philae, Tempel der Insel Abb. 9, 10

Pinturicchio, Bernardino . 122 f.
Piombo, Sebastiano del . 172 f.
Piranesi 50
Pirkheimer, Willibald 187
Pisa . . . . . 63, Abb. 63, 94 f.
—, Baptisterium 63, Abb. 63, 94
—, Campo santo 64
Pisano, Andrea 95
—, Giovanni . . . . . 94 f.
—, Niccolo . . . . Abb. 91, 94
—, Vittore 113
Pissarro, C. 379
Pitti, Palazzo Abb. 103, 109, 161, Abb. 162, 311
Pleydenwurff, Hans 139
Plastik, ägyptische . . . . . 10 ff.
—, griechische . . . . . 23 ff.
-, karolingische 56
-, romische . . . . . 72 ff.
-, italienische in der Frührenaissance 113
- der Hochrenaissance . . 146 ff.
-, deutsche . . . . . 201 ff.
- des Barock 206
-, franz., zur Barockzeit . . 251
-, deutsche, zur Barockzeit 253 ff.
-, franz., zur Rokokozeit . . 266
-, deutsche, zur Zeit des Rokoko . . . . . 273 ff.
-, klassizistische . . . . . 295 ff.
- des 19. Jahrhunderts . 427 ff.
Poitiers, Kathedrale 66
Pollajuolo, Antonio . . . . 116 f.
—, Pietro . . . . . 116 f.
Polygnot 33
Polyklet . . . . 25 ff., Abb. 27
Pöppelmann, Daniel, 270f., Abb. 271
Pompadour, Marquise von 261 f.
Pompeji, Malereien aus 32, 42, Abb. 41
— wird ausgegraben 283
Portarini, Tomaso 132
Portinari-Altar (Hugo van der Goes) 120
Porzellanbearbeitung in Rokoko . . Abb. 257, 259 ff., 294
Porzellanmanufaktur, Meißner 260
Porzellanvasen, Kopenhagen 448, Abb. 450
Potsdam, Neues Palais . . . 289
Potter, Paulus . . 235, Abb. 235
Pötzelberger, Rich. 390
Poussin, G. 250
—, Nic. . . . . 250, Abb. 250
Prager Schule 138
Präraffaeliten, in England 117, 144, 341 ff., Abb. 342, Abb. 345, Abb. 343, 392, Abb. 344
Praxiteles . . . . . 27 f., Abb. 29
Preller, Friedrich . 305, Abb. 305
Prieffdrucker 141
Prieffmaler 141
Profanarchitektur, gotische . 83 ff.
Profanbauten im 11. und 12. Jahrhundert . . 69 f., Abb. 69
Proudhon, P. P. 307
Puvis de Chavannes, Pierre 406 f., Abb. 407
Pylonen 9

Quedlinburg (Dom) Abb. 57 62
— (Wipertikirche) 62
Quercia, Jacopo della 113
Querschiff 587

Radierungen (Klinger) . . . . 42f.
Raffael, Santi 114, 122, 144, 146, 160ff., 163ff., 165ff., Abb. 162, Abb. 163, Abb. 164 Abb. 165, Abb. 167ff., 208, 342
Raffaelli, J. Fr. 382
Raibolini, s. Francia, Francesco
Ramberg, Arth. von 370
Ramsey, Allan 278
Rathaus, Wien 311
Rathäuserbau, Deutscher 70, 83f., 181f.
Rauch, Chr. D. Abb. 299, 300 Abb. 301
Ravenna . . 48, 49, Abb. 49, 50f.
Reaburn, John 283
Regensburg, Dom 310
Reichstag, Berlin . . . . Abb. 438
Reims, Kathedrale 80
Reinhart, Joh. Chr. . . . . 304f.
Reliefkunst, ägyptische Abb. 12 12
—, assyrische . . . . 13, Abb. 14
—, babylonische . . . 13, Abb. 13
—, persische 14, Abb. 15, Abb. 16
—, griechische 21, 23
—, römische 40
—, christliche . . . . . Abb. 45f.
Reliefschmuck (korinth. Säule) 50
Reliquienschreine 74
Rembrandt 222ff., 225ff., Abb. 223, Abb. 224, Abb. 225, Abb. 227
Renaissance . . . . . 91 ff., 311
Reni, Guido . . . . 208, Abb. 208
Renoir, Aug. 379
Rethel, Alfred . . 321 f., Abb. 319
Rewisch, Erhard 142
Reynolds, Joshua 279ff., Abb. 279, Abb. 280, 338
Ribera, Giuseppe 237 f., Abb. 237
Richardson, Jonath. 278
Richter, Ludwig . . Abb. 322, 323
Riedinger, Joh. H. 276
Riemenschneider, Tilman 201 Abb. 201
Riemerschmid, Richard, 445, Abb. 447, Abb. 450
Riese (im gotischen Baustil) . . 78
Rietschel, E. . . 331 f., Abb. 331
Rigaud, Hyacinthe 251
Rjepin, Ilja . . . 409, Abb. 409
Robbia, Luca della 109, Abb. 109
—, Andrea della . Abb. 109, 110
—, Giovanni della 110
Rochester, Kathedrale 68
Rodin, Auguste, 429 ff., Abb. 431
Rohden, M. 360
Rohlfs, Chr. 391
Rokoko, Charakter des . . . 258 f.
Rokokomöbel . . . . 258, Abb. 258
Rokokoornament . . . . . 260 f.
Rokoko-Porzellanfiguren, Abb. 257
Roll, Alfred 389
Roller, Rud. 368
Rom, San Pietro in Vincoli 154 f., Abb. 155
—, Sixtinische Kapelle 118, 143 f., Abb. 163
Romanischer Stil, 58 ff., Abb. 59, Abb. 61, 61 ff., Abb. 63, Abb. 64, 64 ff., 67 ff., Abb. 73
Romano, Giulio 166
Romantik, Malerei der, 308 ff., Abb. 308, Abb. 309
Römische Kunst 35 ff., 38 ff., Abb. 38, Abb. 39, Abb. 40
Romney, George, . 283, Abb. 283
Roos, Joh. Heinr. 256
Rosa, Salvator 209
Rospigliosi, Palazzo 208
Rosselino, Bernardo . . 104, 110
—, Antonio 110
Rossetti, D. G., 342, Abb. 342, 344
Rosso, Medardo 439
Rothenburg o. d. T. 182
Rotonda, Villa (Vicenca) 146, Abb. 147
Rottmann, Karl 305
Rousseau, J. J. 288
—, Theodor . . . 348, Abb. 348
—, Viktor . . . . 434, Abb. 434
Rowlandson, Thomas 341
Rubens, Peter Paul 210 ff., Abb. 210, Abb. 211
Rudes, Fr. 428
Rugendas, Philipp 256
Ruisdael, Jacob von 233 f., Abb. 233
—, Salomon 234
Runge, Ph. O. . . . Abb. 353, 354
Ruskin, John 342
Ryffelberghe, Theo von . . . 424

Salvi, Niccolo 267
„Salome" (Klinger) 422
Salomonischer Tempel . . 16, 52
Sandrart, Joachim 256
Sansovino, Jacopo 146
Sargent, J. Singer 393
Sarto, Andrea del, Abb. 169, 170
Saskia von Uylenborg 224
Sassaniden und die persische Kunst 15
Satyr des Praxiteles 28
Säule, im Tempelbau 20
Schadow, J. G. 274, 298 ff., Abb. 298, 358
—, Wilhelm 315
Schaper, Friedrich . Abb. 333, 334
Scharnhorst-Denkmal, Berlin (Rauch) 300
Schandt . . . . . 440, Abb. 443
Schäufelein, Leonhard 193
Schedel, H. 142
Schick, Gottlieb 304
Schiffanoja, Palazzo 123
Schiller-Büste (Dannecker) 296, Abb. 296
Schilling, Johann 332, Abb. 332
Schindler, E. J. 391
Schinkel, K. F. 290 f., Abb. 290, Abb. 291, 309
Schirmer, Joh. Wilh. Abb. 319, 321
Schlachtenmalerei, deutsche, zur Barockzeit 256
Schleißheim, Schloß 269
Schliemann, Heinrich 17
Schloßbau, in Deutschland Abb. 180, Abb. 181, 181
Schlüter, Andreas 252 ff., 255 f., Abb. 252, Abb. 253
„Schmiede des Vulkan" (Velazquez) 241
Schmitson, Teutwart 368
Schmitz, Bruno 440
Schnorr von Carolsfeld, Julius 315 f.
Schoeffer, Joh. 142
Scholderer, Otto 368
Schongauer, Martin 136 ff., Abb. 137, 142
Schönleber, G. 390
Schreiber, der, altägyptische Skulptur . . . . . 11, Abb. 11
Schreyer, Adolf 368
Schultze-Naumburg, Paul . . 439 f.
Schwanthaler, Ludwig 301
Schwind, M. von, 70, 321 f., Abb. 321, Abb. 322
Segantini . . . . . 394, Abb. 395
Seidl, G. von 439
Seidlitz, Denkmal (Taffaert) 274
Seitenschiff 59
Seitz, Rudolf 313
Selde, H. v. d. . . . . 448 f.
Semper, Gottfried . . . 270, 312
Seroos, Valentin 402
Serrurier . . . . . 445 f.
Settignano, Desiderio da . . . 110
Seurat, Georges 424
Sèvres, Manufaktur . . 260, 294

„Sezession", Die 382 ff., Abb. 383, Abb. 384, Abb. 385, Abb. 386, Abb. 390, Abb. 391
Shannon, J. J. 393
Siemering, R. 332
Siena, Dom zu 86, 113
—, Palazzo publico 87
—, Schule von . . . . . 97 f.
Signorelli, Luca . 123, Abb. 123
Silvestre, Louis 275
Sinding, Stephan 434 f., Abb. 435
Sint Jans, Geertje van . . . 134
Sisley, Alfred 379
Sixtinische Kapelle 120, 122, Abb. 143, 155
— Madonna . . 163 f., Abb. 163
Skarbina, Franz 387
Skopas 28, 30
Skulptur, römische . 39, Abb. 40
Slevogt, Max, 388, Abb. 389, 391
Smirke, Rob. . . 292 f., Abb. 292
Snyders, Franz 216
Soane, John 292
Sobieski, Johann 254
Sodoma . . . . . 169 f.
Soest, Konrad von 140
Sohn, Carl . . . . . 319 f.
Speckter, Gebr. 353
Speyer, Dom 62, 310
Spielkartenindustrie 141
Spitzbogen 52
Spitzweg, Karl 364, Abb. 364, Abb. 365
Sphinx, ägyptische . . Abb. 6, 7
— (Stuck) . . . . . Abb. 423
Springinklee, Hans 189
Squarcione, Francesco 124
Stahl, Karl 330
Stalaktitengewölbe 52
Stanzen des Vatikans, Abb. 164, 164
Steer, P. Wilson 392
Steffeck, Carl 368, 383
Steinhausen, Wilhelm . 316, 418
Steinle, Eduard 316
Steinzeit, Kunst der . . . . 3 f.
Stempel 140
Sterbender Gallier, Kapitol . 31
Stevens, Alf. 394
Stieler, Josef 305
Stoffels, Hendrykje 226
Stoß, Veit. D. J. . . 187, 201 f.
Strack, Joh. Heinr. 311
Straßburger Münster 74, 82, 309
Strozzi, Palazzo, Abb. . 102, 103
Stuck, F. von, 423, Abb. 423, Abb. 424, Abb. 425, 440
Stüler, Fr. Aug. . . . . 291 f.
Stuttgart, Lusthaus 181
Stützenwechsel 60
Stylobates 20
Sürlin d. Ä., Jörg 138
Sumerische Kunst . . . . . 11 f.
Susa, Palast von, Abb. 13, 14, 15

Tanagrafiguren 30
Taffaert, Antoine 274
Taufkapellen 49
Tempelbau, aegyptischer, 8 ff., Abb. 9
Tempel, griechischer 20 f., Abb. 21
Teniers, David, d. Ä. 218
—, —, d. J. 217, Abb. 219, 338
Tenerani, Pietro 298
Teppichschmuck, islamitischer . 52
Ter Borch, Gerard 230
Terrakotten 30
Terrassenbau, babylonischer . 13 f.
Thaulow, Fritz 399
Theater des Pompejus 37
Theiß, Caspar 181
Thermen, Caracallas 38
—, Diokletians 38
Theodorichs Grabmal (Ravenna) 49
Theotocopuli, D. 236 f., Abb. 236
„Theuerdank" 189
Thiersch, Fr. von . 438, Abb. 440
Thoma, Hans 316, 416, Abb. 416, 417 f., Abb. 417
Thorwaldsen, Barthel 293, 296 ff., Abb. 296, Abb. 297
Tieck, Fr. 309
Tiefenbronner Altar . . . . . 136 f.
Tiepolo, G. B. 267 f., Abb. 268
Tiermalerei 256, 276, 347 f., Abb. 348, 368, 389
Tierskulptur 26, 426
Tilgner, V. . . . 334, Abb. 334
Tintoretto . . Abb. 177, 177 f.
Tischbein, Joh. H. 305
Tite, William 292
Titusbogen . . . . 38, Abb. 39
Tizian 126, 173 ff., 176 f., Abb. 173, Abb. 174, Abb. 175, 216, 237
Toledo 53
Tolteken in Amerika 5
Tonnengewölbe 63
Tooroop, Jan 392
Totentanz (Holbein d. J.) 198, Abb. 204
„Totentanz" (Rethel) Abb. 319, 322
Toulouse, Kathedrale 66
Trajanssäule 40
Trattato della pittura (Leonardo) 147
Trianon, Schloß Abb. 261, 263
Trier, Porta Nigra 39
Triglyphen 21
Trippel, Alex. . . . . 295 f.
Triumphbogen der römischen Kaiser . . . . . 38, Abb. 31
„Triumph des Todes" 98, Abb. 99
„Triumphzug" Dürers . . . 189
Troubetzkoi, Fürst Paul . . . 430
Troyon, C. . . . . 347 f.
Trübner, Wilhelm 372
Tuilerien zu Paris 246
Tura, Cosimo . . . 123, Abb. 124
Türme (der Kirche) . . . . . 59 f.
Turner, William 340 f., Abb. 340
Tympanon 14, 20 f., 25, Abb. 25, 38

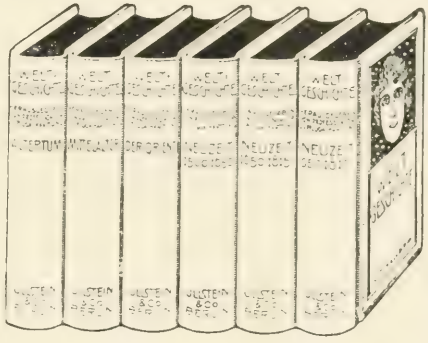
Uccello, Paolo 115
Udine, Giovanni da 166
Uhde, F. von . . 383 f., Abb. 383
Ulmer Schule . 137 f., Abb. 138
Ursulaschrein (Brügge) Abb. 127, 132

Vannucci, Pietro, gen. Perugino . . . . . 122, Abb. 122
Vaphio, Funde von . . Abb. 17
Vasari, Giorgio . . . . . 76 ff.
Vasenmalerei, griechische 32 ff., Abb. 34, Abb. 35
Vatikan 116, 145, 155 ff., 164 f., Abb. 164, Abb. 165
Vautier, Benj. 365
Veit, Philipp 315
Velazquez, Diego 238 ff., Abb. 239, 241 f., Abb. 244
Velde, Esaias de 232
—, Willem van de 234
—, Henry van de 441, 445
Venedig 65, Abb. 65, 87 ff., 187, 267
—, San Giorgio Maggiore . 146
—, San Giovanni-Paolo . . . 87
—, Markuskirche 65, Abb. 65, 113
Venezianische Schule . . . . 124 ff.
Veneziano, Domenico 121
„Venus" von Knidos 28
— von Medici 40
— von Milo . . . . 30, Abb. 31
Veronese, Paolo Abb. 176, 177 f.
Verrocchio, Andrea del 110 ff., Abb. 111, 113, 120, 146, 148, 153
Versailles, Schloß . . . . . 247 f.
Vervielfältigungen durch Druck 140
Veselay . . . . . Abb. 67
Vierung im Kirchenbau . . . 63
Vigeland, Gustav 437 f., Abb. 437
Vignon, V. 289
Villiers, Jean de 153
Viollet-le Duc, E. E. 313
Vischer, Peter . . . 202, Abb. 203
Vitale, S. (Ravenna) . . . . 49 f.
Vogeler, Heinrich 390
Voigtel, K. E. R. 312
Volkmann, Arthur 436
— H. von 390

Wach, Wilhelm 360
Wächter, Eberhard 306
Wagner, Otto 440
Waldmüller, Ferd. Abb. 356, Abb. 357
Walhalla, Regensburg (Klenze) 291, 300
Wallot, Paul . . . 438, Abb. 439
Ward, James 338
Wartburg 70
Waßmann, Fr. 353
Watteau, Antoine Abb. 262, 263 ff.
Watts, G. F. . . . 392, Abb. 392
Wechselburg, Altarbilder zu . 72
Wedgwood, Josiah 294
„Weltchronik", Hartmann Schedels 142
Werenskjöld, E. 401
Werner, Fritz 368
Westgoten, Kunst der 54
Weyden, Rogier van der, Abb. 130, Abb. 131, 131 f.
Whistler, James McNeill 393 f., Abb. 395
Wien . . . . . 274, Abb. 274, 293
—, Stefansdom 82
Wilhelm der Eroberer 67
„Wilhelm I.", Berlin (Begas) Abb. 332, 334
Wilhelm, Meister, von Prag . 139
Wilkie, David 338
Wilson, Richard 338
Wimperg (im got. Baustil) . 80
Winkelmann, J. J. . . . . 301 f.
Winterhalter, Franz 305
Wipertikirche (Quedlinburg) . 62
Witz, Konrad 136
Wolgemut, Michael 138 f., Abb. 139, 142, 186
Worms, Dom zu . . . . Abb. 59
Worpsweder . . 390 f., Abb. 391

Ypern, Kaufhalle in 85

Zeitblom, Bartolomäus . . . 138
Zentralbau 63
Zeughaus, Berlin 252, Abb. 252, 254
Zeugmusterdruck 140
„Zeus" von Olympia Phidias 26
Zeuxis 34
Zierkunst, Anfänge 47
Zopfstil . . . . . 271 f.
Zorn, Anders 399
Zügel, Heinrich 389
Zuloaga, Ignacio . Abb. 393 394
Zumbusch, K. 332
Zunfthäuser 182
Zurbaran, Fr. 243
Zwinger, Dresdener 270, Abb. 270
Zwirner, Fr. 309



Ullsteins Weltgeschichte

In Verbindung mit 28 der ersten deutschen Hochschullehrer herausgegeben von Professor

Dr. J. von Pflugk-Harttung

Das Werk liegt jetzt in sechs Bänden à 20 Mark vollständig vor und ist in weiß Buckram- und in Halbfranz-Einband zu haben

Verlag Ullstein & Co, Berlin und Wien

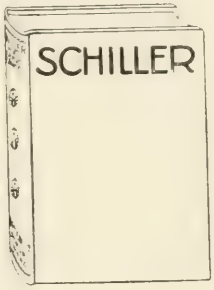
Im Verlage Ullstein & Co, Berlin-Wien erschien ferner:

Goethe Sein Leben und Schaffen dem deutschen Volke erzählt von Ludwig Geiger

Nicht mit gelehrtem Rüstzeug, sondern in volkstümlich einfachem Tone gibt dieses Buch uns die Darstellung von Goethes Leben und Lebenswerk. Wir lernen alle Phasen seines reichen Lebens, die Menschen und vor allem die Frauen kennen, die für sein Leben und sein Schaffen von Bedeutung wurden, und vertiefen uns in seine Werke, die von unvergänglicher Schönheit voll sind. Dieses Werk des feinsinnigen Goethekenners wird überall willkommen sein als ein wahrhaftes Volks- und Hausbuch, das berufen ist, die Freude an unserm größten Dichterheros zu erhalten und zu steigern.

Gebunden 6 Mark Zu beziehen durch jede Buchhandlung

Verlag Ullstein & Co, Berlin SW 68 und Wien I

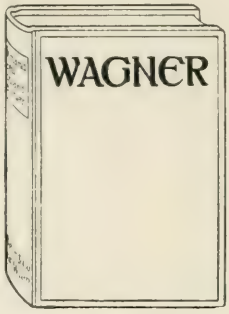


Schiller Sein Leben und Schaffen dem deutschen Volke erzählt von Albert Ludwig

Der Verfasser, der für sein Werk „Schiller und die deutsche Nachwelt" einen Preis der Akademie der Wissenschaften zu Wien errungen hat, gilt heute als feinster Kenner des Schillerschen Geistes. Nicht schwächliches Bedauern will er für diesen Dichter, ein Heldenschicksal erzählt er uns in der Biographie, die vom „armen Schiller" nichts weiß. Sie weiß auch nichts von jenem verträumten, weltfremden Idealisten, zu dem frühere Geschlechter Schiller gern machten. Wer von Schillers Leben und Schaffen dem deutschen Volke erzählen will, der soll stets daran denken, daß ein Heldenleben ein Heldenlied verlangt, und solch ein Heldenlied ist Albert Ludwigs Werk.

Gebunden 6 Mark Zu beziehen durch jede Buchhandlung

Verlag Ullstein & Co, Berlin SW 68 und Wien I



Wagner Sein Leben und Schaffen von Ferdinand Pfohl

Dieses Buch gilt dem großen Menschen und dem großen Künstler Wagner. Die Leipziger Kinderzeit, die Wanderjahre als Jüngling werden uns geschildert, die Kapellmeisterzeit in Dresden, die Flucht des Revolutionärs. Die darauffolgenden Irrfahrten und die Not des Heimatlosen, dessen schöpferisches Genie trotz allem siegreich zu den herrlichsten Werken aufflammt, bis es vom Ruhm umrauscht endet. Pfohls von innigster Liebe und frischer Begeisterung getragenes Buch will die Kenntnis des großen Meisters und die Liebe zu ihm in die weitesten Kreise tragen. Den Buchschmuck zeichnete Franz Christophe. Das Werk hat zahlreiche Illustrations-Beilagen.

Gebunden 6 Mark Zu beziehen durch jede Buchhandlung

Verlag Ullstein & Co, Berlin SW 68 und Wien I

Briefe deutscher Frauen

Herausgegeben von Fedor von Zobeltitz
mit vielen Kunstbeilagen

Die Hand eines Kenners der menschlichen Seele und des Frauenherzens hat diese Auswahl aus den Briefen unvergeßlicher Frauengestalten getroffen. Goethes Leben und Lieben spiegelt sich in den köstlichen Schreiben „Frau Ajas" und den Briefen der Frau von Stein. Herz, Geist und Gemüt sprechen aus den Briefen von Schillers Frau, von Karoline von Humboldt, ihrer Tochter Gabriele von Bülow und Dorothea Schlegel. Ein ergreifendes Frauenschicksal klagt aus den Briefen der Annette von Droste-Hülshoff und der Gräfin Hatzfeldt. Clara Schumann und Mathilde Wesendonck schließen den Reigen dieser wundervollen Sammlung menschlicher Dokumente.

Gebunden 6 Mark Zu beziehen durch jede Buchhandlung

Ullstein & Co, Berlin SW 68

N
5300
08

THE LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Santa Barbara

THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE
STAMPED BELOW.

MAR 21 1969

Series 9482

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 629 742 8
3 1205 00337 2487